காட்சிப்பிழை திரை

இதழ் : 11 ரூ.20 டிசம்பர் 2011

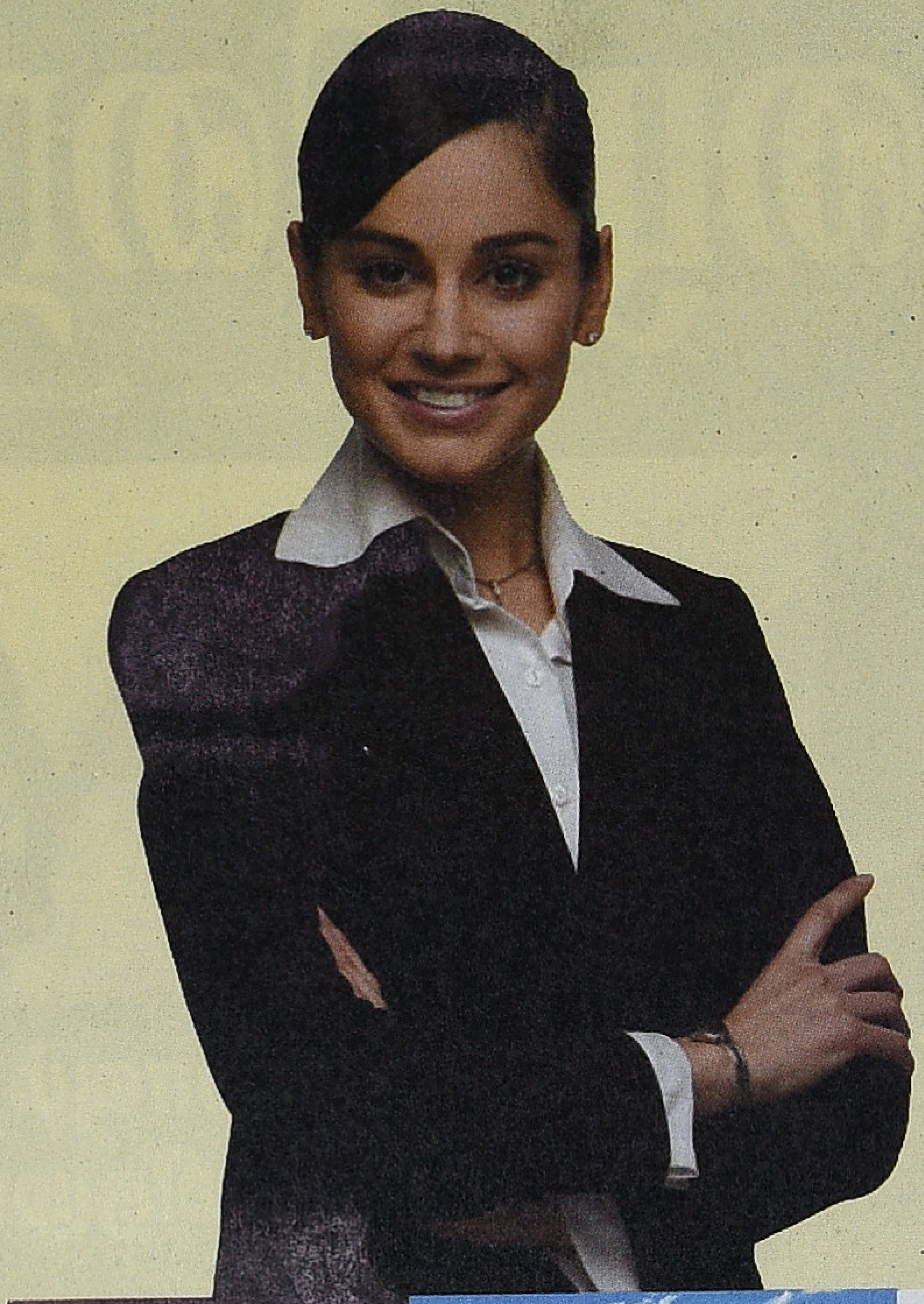
தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்

தமிழ் சினிமாவும் தமிழர் பெருமிதமும்

மயக்கம் என்ன

கருத்துப் பரிமாற்றங்களின் தொகுப்பு

❖ தியடோர் பாஸ்கரன் ❖ ராஜன்குறை ❖ மின்னல் ❖ சி.மோகன் ❖ மகுடேசுவரன் ❖ பெரு.துளசி பழனிவேல் ❖ இராகவன் ❖ முகமது சஃபி ❖ சுபகுணராஜன் ❖ தங்கவேலவன் ❖ வசந்தகுமாரன்



"SURYA has made me become a great unstoppable force."

TRANSFORMING LIVES - SHAPING THE FUTURE

- Dedicated academicians
- Excellent study environment
- Industry oriented education & training
- Strategic tie-ups with industry leaders
- State-of-art lab facilities
- Elite auditorium with online learning facilities
- Homely hostel facilities
- Sport facilities – Tennis/ Basket Ball/ Billiards/ Snooker
- Language, communication and personality development
- Result oriented placement cell/ campus recruitment.

Courses Offered:

- B.E - Electrical and Electronics Engineering
- B.E - Electronics and Communication
- B.E – Computer and Engineering
- B.E – Mechanical Engineering
- B.E – Civil Engineering
- B.E – Automobile Engineering
- B.E – Aeronautical Engineering
- Masters of Business Administration

SURYA

Future begins here

SURYA SCHOOL OF ENGINEERING & TECHNOLOGY

GST Road. Vikiravandi - 605 652, Villupuram District.
Phone: 04146 - 226 303 | e-mail: scet08@gmail.com
Approved by All India Council for Technical Education (AICTE), New Delhi.
Affiliated to Anna University, Chennai.

VISIT: www.scet.org.in **CALL: 04146 - 233139/140**

ADMINISTRATIVE OFFICE
668, Nehruji Road, Villupuram 605602.
Phone: 04146 - 226 303

TRUST OFFICE
20-L/GD Ramaniyam Towers,
Greenways Road, R.A. Puram, Chennai - 28.
Phone: 044 - 4206 7663

www.sarojads.com

காட்சிப்பிழை திரை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்

இதழ் : 11 டிசம்பர் 2011

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்
இணை ஆசிரியர்
ராஜன் குறை (94878 77939)
துணை ஆசிரியர்
வசந்தகுமாரன் (73589 51769)

ஆசிரியர் குழு
மதுரை பாபு
மோனிகா
சுந்தர் காளிஸ்
முகமது சஃபி

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

ஆலோசனைக்குழு
தியடோர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன்

சந்தா விபரம்		
	உள்நாடு	வெளிநாடு
ஆண்டுசந்தா	ரூ. 250	ரூ. 1500
ஆயுள் சந்தா	ரூ. 5000	ரூ. 30000
இணையதள சந்தா (ஆண்டு) (through **Paypal**)	ரூ. 250	$10

எனும் பெயருக்கு பணவிடை (DD) காசோலை (Drawn on Indian Bank, Mylapore, Chennai) மூலம் அனுப்பலாம். வெளியூர் காசோலைக்கு ரு.25 சேர்த்து அனுப்புக.

முகவரி
மே/பா. ரியல் இம்பேக்ட் சொல்யூசன்ஸ்
12, மூன்றாவது தெரு
கிழக்கு அபிராமபுரம்
மைலாப்பூர்
சென்னை 600 004.
தொலைபேசி : 044-24984433.
மின்னஞ்சல்: kaatchippizhai@gmail.com
வலைதளம்: www.kaatchippizhai.com

03 மயக்கம்என்ன கருத்துப் பரிமாற்றங்களின் தொகுப்பு

08 வேலாயுதம்: வித்தியாசமும், மறுநிகழ்வும்

13 காலத்தை மொழிகிற கதைகள்

20 பழம்பெரும் இயக்குநர் திரு வி.எஸ் சண்முகம் அவர்களின் நேர்காணல்.

25 'தில்லானா மோகனாம்பாள்'ஐ நேரில் பார்த்த லூயிமால்

30 நிழல்முற்றம்

34 தன்னைத் தானாக எழுதிக்கொள்ளும் பாடல்

37 ஊட்டி வரை உறவு

39 இரண்டு மனம் வேண்டும்

43 நீராட இருக்கிறது நதி

46 சில நேரங்களில் சில நடிகர்கள்

49 நீ பாடும் நேரம் தேனூறும் ராகம்

54 நடிகர் சங்கமும் கலைஞர்களின் நலனும்

59 முப்பது லட்ச ரூபாய் பெருமிதமும் முப்பது கோடி ரூபாய் பெருமிதமும்

ஆசிரியர் பக்கம்

காலவரையரைப்படி 'காட்சிப்பிழை' இதழின் இரண்டாமாண்டு கடந்த செப்டம்பரிலேயே தொடங்கிவிட்டது என்றபோதும், எண்ணிக்கை அடிப்படையில் பனிரெண்டு இதழ்கள் வெளிவந்துவிட்ட காலத்தையே ஆண்டு நிறைவாகக் கொள்வது சரி எனப்படுகிறது. ஓராண்டு என்பது ஒரு மிகச்சிறிய காலம்தான் என்றாலும், நீண்டகாலத் தயக்கங்களுக்கும், தாமதங்களுக்கும் பிறகு உருப்பெற்ற இதழை இரண்டாம் ஆண்டிற்குள் இட்டுச் செல்வது மிக்க மகிழ்ச்சிகரமான பொழுது.

இந்த தருணத்தின் மகிழ்வை பெரும் உற்சாகமாக மாற்றும் திட்டமொன்று செயல்வடிவம் பெற்றுள்ளது. ஆம், காட்சிப்பிழை இனி இணைய இதழாகவும் ஒரே வேளையில் வெளிவரும். டிசம்பர் இதழ் கடைகளுக்கு வரும் நாளில் காட்சிப்பிழை.காம் (www.kaatchippizhai.com) இணையம் உயிர்பெறும். அயலகத்தமிழரை சென்றடையும் வழியில் உள்ள தடைகளை உடைக்கும் உத்தியாகவும் இந்த இணையத்தைக் கருதுகிறோம். அச்சடித்த இதழ்களின் உயிர்ப்பு இணைய இதழில் இருக்காது என்ற வாதத்தின் உண்மையை ஏற்றுக் கொண்டாலும், கிடைக்காமலே போவதைவிட இணைய இதழாகக் கிடைப்பது சிறப்புதானே.

இணைய இதழை வாசிக்க வருடச் சந்தாவாக பத்து அமெரிக்க டாலர் செலுத்தினால் போதும். அயலகத்தமிழரை சென்றடைய இது உதவலாம். இந்தியாவில் இணைய இதழ் வாசிக்க இருநூற்றைம்பது ரூபாய் செலுத்தினால் போதும். இதற்காக paypal வழியாகப் பணம் செலுத்தும் வசதி செய்யப்பட்டுள்ளது. காட்சிப்பிழை இதழை இன்னும் பரவலாக விநியோகிக்கும் திட்டங்களும் உள்ளன. இந்த இதழ் காட்சிப்பிழை தனக்கான வடிவத்தை கண்டடைந்துவிட்டதனை உறுதிசெய்கிறது.

ஈழத்தின் அவலங்களுக்கிடையில் எம்மை உயிர்ப்புடன் வாழ உதவிய வெகுசில சக்திகளில் தமிழ்த் திரைப்பட பின்னணி பாடகி ஜானகியின் குரலும், அந்தப் பாடல்களும்தான் எனப் பதிவொன்றை செய்துள்ளார் யாழ் வாசகர் இராகவன் அவர்கள். ஜானகி குறித்த அவரது பதிவுகள் ரசனைக்குரியவை. இலங்கைக்கு அனுப்பப்படும் இதழ்களிலொன்று இவருக்கு வாசிக்கக் கிடைத்து; அதன் உந்துதலில் தன் மனப்பதிவை எழுதியிருக்கிறார் இராகவன் என்பது மகிழ்ச்சிக்குரியது. நம் இதழின் நேர்காணல்கள் உற்சாகமான வரவேற்பை பெற்றுவருகின்றன. அந்தவரிசையில் இந்த இதழில் இயக்குனர் வி.எஸ்.சண்முகம் அவர்களின் அனுபவப்பதிவு. அறுபது ஆண்டுகளுக்கும் மேலாக ஐந்தாறு தலைமுறை இயக்குனர்களிடம் உதவியாளராகப் பணிபுரிந்திருக்கும் இவரது பகிர்வு தமிழ்த் திரையுலகின் மிகப்பெரும் ஆளுமைகளுனுடனான அரிய அனுபவங்களை முன்வைக்கிறது.

மயக்கம் என்ன

கருத்துப் பரிமாற்றங்களின் தொகுப்பு

கருத்துரை:

மோனிகா (ஓவியர்), **ராஜன்குறை** (மானுடவியல் ஆய்வாளர்), **ஸ்ரீகுமார்** (திரைப்பட விமர்சகர்), **சுபகுணராஜன்** (ஆசிரியர், காட்சிப்பிழை) **பா.வெங்கடேசன்** (எழுத்தாளர்)

மயக்கம் என்ன திரைப்படம் குறித்து மேஜையை சுற்றி அமர்ந்து உரையாடல் நடக்காவிட்டாலும் ஆசிரியர் குழுவில் உள்ளவர்கள், அவர்கள் நண்பர்கள் ஆகியோருக்கிடையே தீவிர கருத்துப்பரிமாற்றம் நிகழ்ந்தது. அவற்றை ராஜன் குறை தொகுத்து, பிறருடைய ஒப்புதலுடன் இங்கே தருகிறோம். வழக்கமாக இடம்பெறும் ஸ்ரீகுமார், மோனிகா ஆகிய ஆசிரியர் குழுவினரின் கருத்துக்களுடன் சமகால தமிழ் இலக்கியத்தின் முக்கிய எழுத்தாளர்களில் ஒருவரான பா.வெங்கடேசனின் கருத்தையும் இங்கே பதிவு செய்கிறோம்.

சுபகுணராஜன்: 'மயக்கம் என்ன' தமிழின் ஆகச் சிறந்த திரைப்படங்களில் ஒன்றில்லை. அதே வேளையில் அது மிகச் சாதாரண படமுமில்லை. இயக்குனர் செல்வராகவன் தொடர்ந்து தமிழ் திரையுலகின் கவனத்திற்குரியவராக இருப்பது, அவர் கதைக் களத்தை, அதன் வடிவை, அதன் இயங்கு தளத்தை தீர்மானிக்கும் முறைமைகளின் மூலமே இந்தத் திரைப்படம் எடுத்துக் கொண்ட கதைக்கரு தீவிரமானது என்றபோதும் அது புதிதானதன்று. கலை நேர்த்தியை அதன் உடனடியான வெற்றிகளும், கேடயங்களும், கொண்டாட்டங்களும் உறுதிப்படுத்துவதில்லை என்றபோதும், கலைஞனின் மனத்தின் அடியாழத்தில் அங்கீகாரத்திற்கான ஒரு சிறிய வேட்கை இருப்பதே இயல்பு. அதொன்றும் படைப்பு நெறிக்கு எதிரானதன்று. படைப்பூக்கமான செயல்பாடுகளின் உத்வேகம் அந்தப் புள்ளியில் நிறைவு கொள்ளலாம். கலையின் உன்னதமான தருணத்தை நோக்கிய பயணத்தில் கலைஞன், சமரசங்களற்ற நிலைப்பாடுகளால் அல்லுறுவதும், நிராகரிப்பின் வலிகளைச் சுமப்பதும் தமிழில் பலமுறை கையாளப்பட்ட கதைக்கருவே. உடனடியாக நினைவுக்கு வருவது கமல்ஹாசன் அவர்களின் 'சலங்கை ஒலி' சமரசங்களற்ற நடனக்கலைஞனின் காதலும், தோல்வியும், விரக்தியின் விளைவான குடியும் நட்பின் நேசக்கரமும் இருபடங்களையும் அநேகமாக நெருக்கமாகக் கொண்டு வரும் அம்சங்கள். முப்பதாண்டு இடைவெளிக்குப் பிறகு மீண்டும் கையாளப்பட்டிருக்கும் கதைக்கரு, அன்றைய மாறாத நேசங்களையும், தியாகங்களையும், சமகால உறவு நெறிகளுக்குள் இடம் பெயர்க்க முயன்றிருக்கிறது. ஏற்கனவே 'குணா'வை 'காதல் கொண்டேன்' ஆக மடைமாற்றியதைப் போல, 'சலங்கை ஒலி'யின் அடிச்சரடான கலைஞனின்

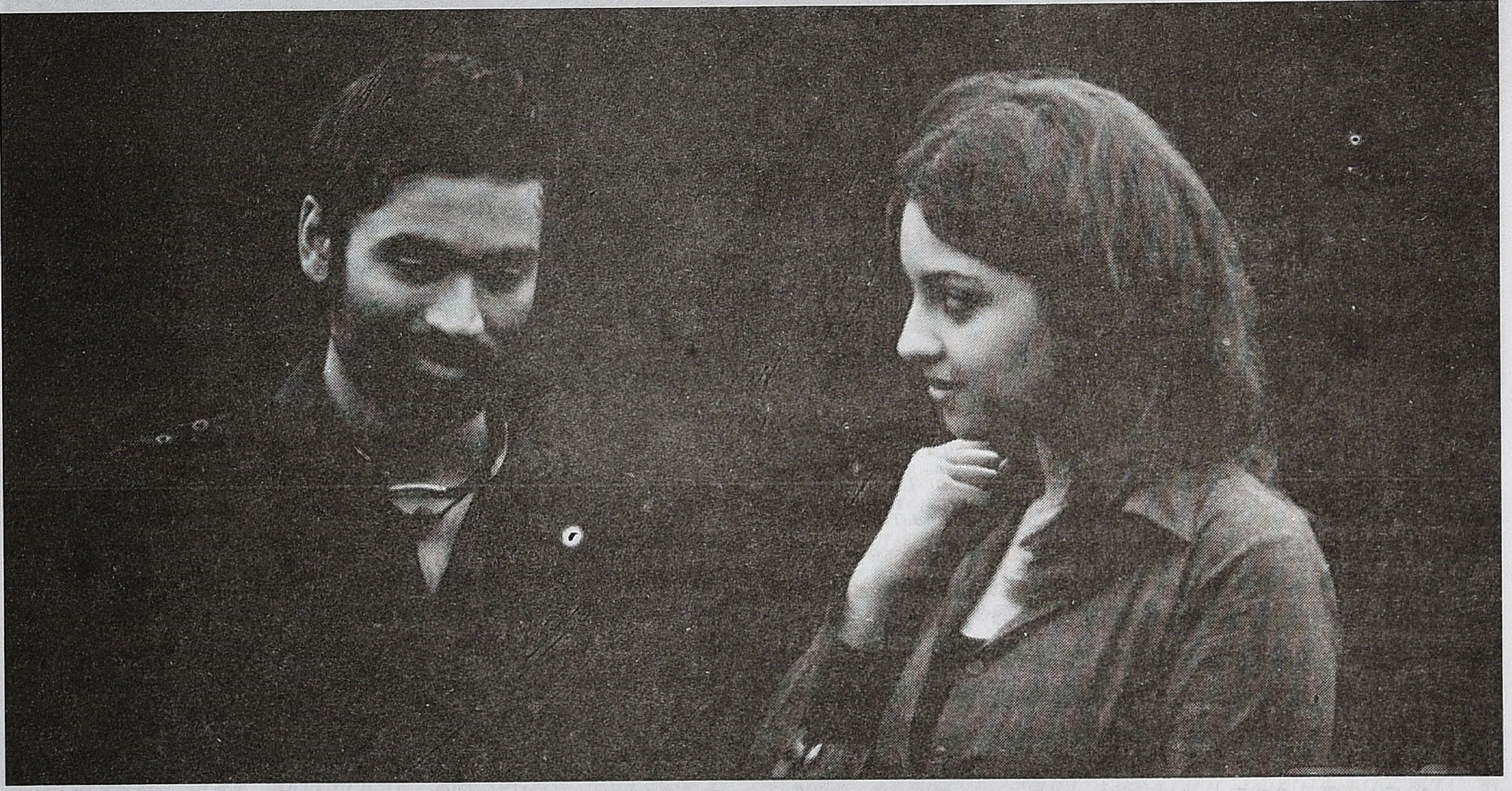
தோல்வியையும், வலியையும் பயன்படுத்தியிருக்கிறார். ஒற்றுமைகள் இந்த அளவில் மட்டுமே.

கார்த்திக்கை 'ஜீனியஸ்' எனும் நண்பர்களும், அவனுடைய தங்கையும் அதன் நுட்பமான அர்த்தம் கருதி அதைப் பயன்படுத்துபவர்களில்லை. அவர்களது 'ஜீனியஸ்' ஒரு அரைவேக்காட்டுத்தனமான ஒட்ட முடியாத கனவொன்றை துரத்துபவன் மட்டுமே. அவர்களின் 'ஜீனியஸ்' என்ற அழைப்பில் ஒரு சின்ன கிண்டலும் சாத்தியமே. ஆனால் தொடர்ந்த 'ஜீனியஸ்' என்ற உச்சாடனமே அவனை அதன் தீவிரத்தை நோக்கி நகர்த்திய வாய்ப்புக் கொண்டதாய் இருக்கக்கூடும். சலிப்பான லௌகீகத்திற்கும் உன்னதமான கனவிற்குமான இடைவெளியில் பிடிமானமற்று அலைகிறான் கார்த்தி. நண்பனின் தோழியின் மீதான உடனடி ஈர்ப்பை நிராகரிப்பின் வழி தவிர்க்க எத்தனிப்பதில் துவங்குகிறது அவனது போராட்டம். முறையான பயிற்சிகளற்று 'நேஷனல் ஜியாக்ரபி' போன்ற பத்திரிக்கைகளுக்கு நிழற்படம் எடுக்க முடியாது என்ற அறிவுரை அவனை தடை செய்வதில்லை.

தொழில்நுட்பமற்ற அவனது நிழற்படத்தைப் பார்த்து 'இது உனக்குச் சரியா வராது' எனும்போது அவன் சினந்து கொந்தளிப்பதில்லை. தன் நிழற்படம் சிறந்ததுதான், அது பார்ப்பவர்களுக்குப் புரியவில்லை என்று அவன் ஒரு போதும் வாதிடுவதில்லை. போட்டோகிராபியே எனது ஆதர்சம், மிக மோசமான போட்டோகிராபர் என்றாலும், அதுவாக மட்டுமே இருப்பது மட்டுமே தனது மகிழ்ச்சி என்கிறான். மாதேஷ் கிருஷ்ணசாமி அவனது நிழற்படங்களை நிராகரிக்கும்போதும், அவருக்கு எதிராக 'இன்னொரு முறை' நல்லாப் பாருங்க சார்' என்று இறைஞ்ச மட்டுமே செய்கிறான். பேருந்து நிறுத்தத்தில் நிற்கும் யாழினியிடம் முதல் முறையாக கவசங்களற்றவனாக கரைந்து அழுகிறான். யாழினி அந்தப் பின்னிரவின் மெல்லிய ஒளியில் அவனது வாழ்வில் பிரவேசிக்கும்போது அவனது கலை ஆளுமை தனது நிஜமான 'நொடி'யை கண்டடைகிறது. உடலளவில் அவளை விட்டு விலகி ஓடி வனங்களில் அலையும்போது, அவள் நினைவுகளை சுமந்தபடியே இருக்கும் 'ஒரு நொடியில்' தான் அந்த அதி அற்புதம் நிகழ்ந்து விடுகிறது. அற்புதம் கலைப்படைப்பாகவும், காதலாகவும் ஒரே தருணத்தில் நிகழ்ந்து விடுகிறது. மாதேஷின் நிராகரிப்பைத் தொடர்ந்து யாழினியின் அரவணைப்பில் கரைந்து அழும்போது அவனது கலை ஆளுமை அடுத்தப் புள்ளியை அடைகிறது. அவள் தொடர்பில் நடந்த முதல் தோல்வியை எளிதாக எதிர்கொள்பவன், கலை நேர்த்தியின் உன்னத தருணத்தைத் தரிசிக்க பின் நிகழும் அவமதிப்பை தாங்க முடிவதில்லை. அவனுக்குள்ளிருந்த கலை ஆளுமை விழிப்பு கண்டபின் அவனது துடுக்கத்தனம் ஒடுங்கி விடுகிறது. அதற்கு பின்னராக கலைஞனாக வாழும் காலம் முழுதும் கரைந்து அழுவது மட்டுமே அவனுக்குச் சாத்தியமாகிறது. மாதேஷின் துரோகத்தைக்கூட கண்ணீரால் மட்டுமே அவனால் எதிர்கொள்ள முடியும். தோல்வியும், விரக்தியும் அவனுள் இருந்த கலைஞனை செயலிழக்கச் செய்தபின் அவன் வெறும் குடிகாரனாகிறான். அவனுள் கலை ஆளுமை அமிழ்த்தி வைத்திருந்த வன்முறைகள் தாண்டவமாடத் துவங்குகிறது.

'மயக்கம் என்ன' திரைப்படத்தின் காவியமான பாத்திரப் படைப்பு யாழினி பாத்திரமே. செல்வராகவனின் செய்நேர்த்தி அற்புதமாக வெளிப்படும் தருணமும் அதுவே. பெண்ணியவாதிகள் மட்டுமல்ல, ஆணாதிக்க நம்பிக்கையாளர்களைக்கூட எரிச்சலடையச் செய்யும் பாடலொன்றைக் கொண்ட திரைப்படத்தில் இவ்வளவு வலிமையான பெண் பாத்திரமொன்று சாத்தியமாகி இருப்பதே அபூர்வம். அந்தப் பாத்திரமும் தனக்கெதிரான வன்முறைகளை சகித்துக் கொண்டிருந்துவிட்டு, கருவிலேயே கரைந்து போன குழந்தைக்காக அவனை மௌனத்தில் தண்டிப்பது, ஒரு ஆண் பார்வையில் உருவாக்கப்பட்ட ஒன்று தான். ஆனாலும் அதையும் மீறி தமிழ் சினிமாவில்

அவ்வப்போது நிகழும் அபூர்வங்களில் ஒன்றுதான் இந்தப் பாத்திரம். பார்த்த மாத்திரத்தில் உருவாகிவிடும் ஈர்ப்பை, ஒரு நவீன பெண்ணியல்புடன் எதிர்கெள்கிறாள் யாழினி. அறிமுகமாகும் பொழுதில் அவள் ஒரு பன்னாட்டு நிறுவனத்தில் ஆறு இலக்க எண்ணிக்கையில் சம்பாதிக்கும் உயர் மத்திய தர வர்க்க பெண்தான். அயல் கலாச்சாரத்தின் (?) மாதிரியான 'டேட்டிங்' உறவில் நம்பிக்கை கொண்டவள். அதற்கு அவள் தேர்வு செய்திருக்கும் சுந்தரும் அதே வர்க்கத்தைச் சார்ந்தவன்தான். கார்த்திக்கின் வார்த்தை வன்முறைகளை அதே ரீதியில் எதிர்கொள்பவள். அவனது போதாமையை இனங் காண்பதும், நேரடியாகச் சொல்லி விடுவதும் அவளுக்கு எளிது. 'குடிச்சிட்டு மேல மேல வந்து விழும்' டேட்டிங் நண்பனை தயக்கமின்றி நிராகரிப்பவள். எந்தவிதமான பின்புலங்களுமற்ற, வெறும் கனவைத் துரத்துபவனை உறுதியாக மணம் செய்து கொள்கிறாள். கார்த்திக்கை அறிந்து கொள்ள அவளுக்கு 'டேட்டிங்' தேவைப்படுவதில்லை. அதன் பின்னரான மண உறவில் சாவித்திரி, நளாயினி பாணி பெண்ணாகி விடுகிறாள். அவனது கனவை அவனைப் போலவே நம்பத் தொடங்குகிறாள். வாழ்வின் இருளடர்ந்த காலங்களை உறுதியாகக் கடக்கிறாள். அடை காப்பதுபோல காத்துவரும், உறுதிப்பாடு குழைந்த நிலையில் அழுது விடும் அவளை அரவணைத்து மாற்றுவழி சொல்லும் நண்பனை வன்முறையாகத் தாக்கிச் சாய்க்கிறாள். ஒரு அரவணைப்பில் தொடங்கிய உறவு, இன்னொரு அரவணைப்பை வன்மமாக நிராகரிப்பதன் வழி உறுதிப்படுகிகறது. தாயின் வாஞ்சையுடன் காத்துவரும் கணவன் கருவின் அழிவிற்கு காரணமானதும், அவனை கடுமையாகத் தண்டிக்கிறாள். திரைப்படத்தின் இரண்டாவது பகுதியை வளப்படுத்துவதே யாழினியின் பாத்திரப் படைப்பே. தரையில் தோய்ந்து போன ரத்தக் கறையை அரக்கித் தேய்த்து வெடித்து அழும் யாழினியே, சுய கழிவிரக்கத்தில் படைப்பூக்கமற்ற கோழையாய் வீழ்ந்து கிடக்கும் கார்த்திக்கின் மீட்சிக்கும் காரணமாகிறாள்.



கார்த்திக், யாழினி, சுந்தர், தங்கை, சுந்தரின் அப்பா, நண்பர்கள் என்ற பாத்திரப் படைப்புகள் செயல் தளத்தில் வீர்யமாக இருந்தாலும், அவற்றின் நம்பகத் தன்மை மிக மிகக் குறைவே. செல்வராகவன் பாத்திரங்களையன்றி, வகைமைகளையே உருவாக்கியுள்ளார். சுந்தரின் அப்பா தவிர யாருமே அங்கு மூத்த தலைமுறையினராக இல்லை. அவரும் ஆகச் சிறந்த அப்பாவின் மாதிரி மட்டுமே. யாழினியின் பின்புலம் முற்றிலுமாக அடையாளம் இன்றி இருக்கிறது. கார்த்திக் அவனுக்கொரு தங்கை என்பது தவிர அங்கு யாரும் யாருக்கும் ரத்த உறவுகள் இல்லை. வகைமைகளின் மாதிரிகளை பாத்திரமாக்கியதன் பயன் விளைவு இயல்பு வாழ்வுத் தருணங்கள் அரிதாகி விடுகிறது. கார்த்திக் பாத்திரப் படைப்பில் அவன் ஒரு நிழற்படக் கலைஞனாக ஆவதற்கான எத்தனம் கொண்டவன் என்பதை விட ஒரு சினிமா உதவி இயக்குனர் வாய்ப்புத் தேடுபவனின் சாயல்தான் வெளிப்படுகிறது. மாதேஷிடம் உதவியாளனாக சேரத் தவிக்கும் தவிப்பு சினிமாத் துறையில் வாய்ப்பு தேடும் சாயலைக் கொண்டிருக்கிறது. கார்த்திக் ஒரு புகைப்படக் கண்காட்சிகூட வைப்பதில்லை என்பதை வேறு எப்படிப் புரிந்து கொள்வது. நிழற்படத் துறையின் தவிர்க்க முடியாத அம்சமில்லையா கண்காட்சி. நிழற்படக் கலைஞனின் கதை என்பதால் திரைப்படத்தின் பெரும்பான்மையான காட்சிகள் இரவுக் காட்சிகளாகவும், லைட் அன்ட் ஷேட் காட்சிகளாகவுமே உள்ளன. பகல் நேரக் காட்சிகள் மிகஅரிதனாதாகவே இருக்கின்றன. இந்தக் கறாரான தேர்வு தினசரி வாழ்வின் தருணங்களை முற்றிலுமாகத் தவற விட்டு விடுகிறது.

ராஜன் குறை: சுபகுணராஜன் கடைசியாக கூறும் விஷயங்கள்தான் எனக்கு முக்கியமானதாக இருக்கிறது. புகைப்படக்கலையில் ஆர்வம் கொள்ளும் ஒருவருக்கு என்னென்ன சாத்தியங்கள் இருக்கின்றன, அவர் எவ்வாறெல்லாம் தன் திறமையை வளர்த்துக்கொள்ள முயற்சி செய்வார் என்பது போன்ற அம்சங்கள் படத்தை

வழிநடத்தவில்லை. என்னதான் புகழ்பெற்றவர் என்றாலும் ஊரில் ஒரே ஒரு வைல்ட் லைஃப் போட்டாகிராபர்தான் இருப்பார் என்பதுபோல மாதேஷே கதியென்று தனுஷ் சுற்றுவது வேடிக்கையாக இருக்கிறது. மேலும் தன்னுடைய படத்தை அவர் பெயரில் பிரசுரித்துவிட்டார் என்பது ஏமாற்றத்தை தரும் அதே நேரத்தில் தன் திறமையைப் பற்றிய உறுதிப்பாட்டையும் அது அவருக்கு தரவேண்டும் இல்லையா? அந்த இடத்தில் அவருடைய முயற்சிகள் பல திசைகளில் பெருகவேண்டும். அவர் ஏன் தன் மனைவியிடமும், நண்பர்களிடத்திலும் அந்த முக்கியமான நிகழ்வை பகிர்ந்து கொள்வதில்லை என்பதைப் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. அதைவிட முக்கியமான ஒரு பிரச்சினையை பேசலாமா வேண்டாமா என்றே தெரியவில்லை. காரணம், சில சமயங்களில் நடைமுறை வாழ்விலிருந்து தனித்தியங்கும் சினிமா என்று தமிழ் சினிமாவை மன்னிக்கத் தோன்றினாலும், இது போன்ற படங்கள் ஒன்றும் கிராமத்து மக்களுக்காக எடுக்கப்படுவதில்லை. தங்களை மேதைகளாக கருதிக்கொள்ளும் செல்வராகவன் போன்ற விடலைத்தனம் மாறாத இயக்குனர்கள் கொஞ்சமும் திரைக்கதையில் கவனம் செலுத்துவதில்லை என்பதுதான் உண்மை. அதனால் பிரச்சினையை சொல்லியேவிடுகிறேன். தனுஷ் காட்டில் அந்த பறவைகளை படம் எடுத்தது டிஜிட்டல் காமிராவில். அவ்வளவு அபூர்வமான புகைப்படத்தை நிச்சயம் அவர் கம்ப்யூட்டரில் தரவேற்றம் செய்து வைத்திருப்பார். அதை ஒரு ஸ்டுடியோவில் பிரிண்ட் போட்டிருக்கிறார். நண்பர்களிடம் காட்டியிருப்பார். இதையெல்லாம் மாதேஷ் கிருஷ்ணசாமி புகைப்படத்தை திருடுவதற்கு முன்னால் யோசிக்கமாட்டாரா? ஏற்கனவே புகழின் உச்சியில் இருக்கும் அவருக்கு இந்த திருட்டுத்தனம் செய்ய வேண்டிய தேவை என்ன? அப்படியே சந்தர்ப்பவசமாகத் திருடினாலும் தனுஷிற்கு ஏதாவது வாய்ப்புகளை ஏற்படுத்திக் கொடுத்து சமரசம் செய்துகொள்ள பார்ப்பாரா, அதைவிட்டுவிட்டு அவரை விரோதித்துக்கொள்வாரா? தனுஷ் தன்னிடம் உள்ள பிம்பத்தை இணையத்தில் போட்டு, நண்பர்களின் சாட்சியத்தையும் போட்டு மாதேஷை சங்கடப்படுத்த முடியாதா? மாதேஷ் மான நஷ்ட வழக்கு போட்டாலும் கூட தனுஷிடம் போதுமான சாட்சியங்கள் இருக்குமே? திரைக்கதையை திருடுவதுபோல புகைப்படத்தை திருடுவது தேவையா, சாத்தியமா என்றெல்லாம் யோசிக்க வேண்டாமா? சரி அப்படியே ஒருவர் செய்தேவிடுகிறார் என்று வைத்துக்கொள்ளலாம். எந்த காரணத்தினால் தன் கலையின்மீது காதல் கொண்ட தனுஷ் அதற்காக வெகுண்டு எழாமல் துவண்டு போகவேண்டும்? தன் திறமைக்கு மறைமுகமாக கிடைத்த அங்கீகாரம் ஏற்படுத்தும் துணிவின் காரணமாக இன்னம் ஆர்வமாகத்தானே செயல்படவேண்டும்? இங்கு வேறு ஏதோ கலைவடிவத்தை யோசித்து செய்யப்பட்ட திரைக்கதை இறுதியில் தற்செயலாக புகைப்படக்கலையாக மாறிவிட்டதோ என்று தோன்றுகிறது. பொதுவாக அங்கீகாரம் கிடைக்காத கலைஞன் என்பதற்கான உருவகமாகத்தான் தனுஷ் கதாபாத்திரம் இருக்கிறதே தவிர புகைப்படக்கலை என்ற குறிப்பிட்ட கலையின் சூழலை பிரதிபலிப்பதாக இல்லை. புகைப்படம் என்ற அம்சத்தை எடுத்துவிட்டால் படத்தின் பிற இழைகள் பல்வேறு படங்களில் பார்த்ததாகத்தான் இருக்கிறது. உதாரணமாக தமிழ் சினிமாவில் குடியிருப்போர் சங்க நிர்வாகிகள் எல்லோரும் முட்டாளாகத்தான் இருக்கவேண்டும் என்பது நியதியா என்ன? குடிகாரர்கள், மனநலம் குன்றியவர்கள் ஆகியோரால் வரும் பிரச்சினைகளை புத்திசாலித்தனமாக, புரிந்துணர்வுடன் கையாளும் நிர்வாகிகள் நாட்டில் இருக்கவே மாட்டார்களா? கூட்டமாகப் போய் கட்டப் பஞ்சாயத்து பண்ணுவதுதான் ஒரே ஸ்டைலா? பஞ்ச் பேக் போல துணைக்கதாபாத்திரங்கள் வீர வசனம் பேசுவதை வாங்கிக் கட்டிக்கொள்வதுதான் அவர்கள் விதியா? படமெடுக்கும்போதே இது போன்ற தேய்ந்துபோன (clichéd) காட்சிகளை எப்படி அலுப்பில்லாமல் எடுக்கிறார்கள் என்பதே புரியவில்லை. நானும் மத்தியதர வர்க்க மனோபாவத்தின் கடுமையான விமர்சகன் என்பதுடன் என் வாழ்விலேயே நான் தனுஷ் கதாபாத்திரம் போல சில காலம் வாழ்ந்தவன். ஆனால் இப்படி ஃபார்முலாக் காட்சிகளை என் வாழ்வில் சந்தித்ததில்லை.

மோனிகா: புகைப்படம் விஷயத்தில் பல நகைச்சுவை சம்பவங்கள் நிகழ்கின்றன. குமுதம் பத்திரிகை ஒரு யானையை அட்டையில் போடுகிறது என்பதற்கும் மேலாக தனுஷ் ஆப்பிரிக்க யானையை இந்தியக் காட்டில் படம் எடுத்திருப்பது உச்சகட்ட சாதனையாக இருக்கிறது (யானையின் தந்தங்கள் சாதாரணமாய் காணப்பட்டாலும் காதுகள் இந்திய யானைகளைக் காட்டிலும் பெரியதாக உள்ளன). இந்தப் பிரச்சினையை கடந்து ஆண், பெண் உறவின் அம்சங்களைப் பற்றி சில விஷயங்களைக் கூற வேண்டியிருக்கிறது. ஜீனியஸ் என்பதே ஆணின் அடையாளமாகத்தான் பார்க்கப்படுகிறது என்பது ஒரு பிரச்சினை. ஆணின் மீது பரிந்துணர்வும், பெண்ணின் தியாகத்திற்கான பாராட்டுதலும் வினியோகம் செய்யப்படுவதில் இருக்கும் உள்ளார்ந்த ஓரவஞ்சனை வழமையானது (காலம் காலமாக தமிழ் படங்களில் கையாளப்பட்டுவரும் கதையாடல்தான் இது). இது குறிப்பிட்ட இரண்டு கதாபாத்திரங்களின் பிரச்சினையில்லை. அவர்களை பாலியல் சமன்பாடுகளின் உருவகமாகப் பார்த்தால்தான் இதைப் புரிந்துகொள்ள முடியும். இதற்கான தீர்வு பெண்களை குடிப்பவர்களாகவும், ஆண்களை அவர்களுக்காக தியாகம் செய்பவர்களாகவும் சித்தரிப்பது அல்ல. அந்தக் குடி, அதன் விளைவுகளை உண்மையிலேயே பெண்ணின் பார்வையில் சித்தரிக்க முடியுமா என்பதே கேள்வி. நான்கு படங்களில் அதை சாதித்துவிட்டால் எந்த ஆணும் குடிக்க மாட்டான். ஜீனியஸை புரிந்துகொள்வதும், ஜீனியஸின் குழந்தையை பிரசவிக்க முடியாததற்காக வருந்துவதையும் தவிர வேறு எந்தந்த நுண்ணுணர்வுகள் பெண்ணிடம் சாதிக்கப்படுகின்றன என்பதை யோசிக்கவும் சாத்தியமற்றுத்தான் இதுபோன்ற கதையாடல்கள் அமைகின்றன. இரும்பு மனுஷி என்ற பட்டம் எரிச்சலூட்டுகிறது. இந்தப் படத்தில் அமைந்துள்ள காட்சிகளின் யதார்த்தம் ஒரு புறம் சரியாக இருந்தாலும், உதாரணமாக மனம் தளர்ந்த நேரத்தில் குடிகாரக் கணவனின் நண்பன் வாழ்க்கைத் துணையாக முயலும் காட்சியை சொல்லலாம், மறுபுறம் பெண்ணுக்கு கொடுக்கும் அனுதாபம். அவள் ஜீனியஸுக்காக செய்யும் தியாகத்தை நோக்கி திருப்பப்பட்டு அதன் காரணமாக ஒரு வெறும் துணைக்கதாபாத்திரமாக நிறுவப்படுகிறாள்.

ஸ்ரீகுமார்: என்னால் தனுஷ் பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்ட விதத்தை ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. முக்கியமாக முற்பாதிக்கும், படத்தின் பிற்பாதிக்கும் அவர் கதாபாத்திரத்தில் தொடர்ச்சியில்லாமல் இருக்கிறது.

புகைப்படக்கலையில் அவ்வளவு ஆற்றலும் ஆர்வமும் கொண்ட அவர் எதற்காக முதலில் அநாகரிகமாக நடந்துகொள்ளும் முரடனாக இருக்கவேண்டும் என்று புரியவில்லை. ஒரு பெண்ணை முதல் முறையாகப் பார்க்கும்போதே “முண்டக்கலப்பை“ என்று சொல்லும் அளவு கொச்சையான மனிதனாக நாகரீக சமூகத்தில் பழகும் ஒருவன் எப்படி இருக்கமுடியும் என்று புரியவில்லை. அவர்கள் ஒன்றும் பள்ளி மாணவர்களோ, கல்லூரி மாணவர்களோ கூட கிடையாது. பிற்பாதியில் அவர்களுக்கிடையில் நிலவுப்போகும் ஆழமான அன்பிற்கு முற்பாதியில் எந்த தயாரிப்பும் இல்லாமல் இருக்கிறது. தனுஷின் நண்பனை டேட் செய்யத் தொடங்கி தனுஷிடம் மனதை பறிகொடுப்பதும் நம்பும்படியோ, பரிவுகொள்ளும்படியோ இல்லை. அவரே பிற்பாதியில் அவ்வளவு பெரிய தியாகியாக உருவாவதும் சரியான தொடர்ச்சியுடன் இல்லை. பல விதங்களிலும் படத்தின் முற்பாதியும், பிற்பாதியும் ஒட்டாமல்தான் இருப்பதாகப் படுகிறது. மற்றபடி தனுஷின் நடிப்பு பல்வேறு காட்சிகளில் மிகவும் சிறப்பாக இருக்கிறது. ஒரே சமயத்தில் பல்வேறு உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் ஆற்றலுள்ளவராக அவர் உருவாகி வருகிறார்.

பா.வெங்கடேசன்: தனுஷ் ஒரு கலைஞனுக்குள்ள தவிப்பை வெளிப்படுத்துகிறார் என்பது சரிதான். ஆனால் முற்பகுதியில் அவருக்குக் கிடைத்த படைப்பெழுச்சி மிக்க தருணம் அவருக்கு மீண்டும் ஏன் வாய்க்காமல் போகிறது என்பது புரியவில்லை. அவர் காட்டில் புகைப்படம் எடுக்கும் காட்சி படத்தில் மிக அழகாக வந்திருக்கிறது. அது அவர் கையைவிட்டு நழுவிப்போகும்போது அதைவிட அற்புதமான தருணத்தை இயக்குனர் எப்படிக் காட்டப் போகிறார் என்கிற எதிர்பார்ப்பு எனக்கு மிக அதிகமாக இருந்தது. அது மிகப்பெரிய சவாலாக இருந்திருக்கும். உண்மையில் தனுஷினுடைய கதாபாத்திரம் அவன் வாழ்வில் அப்படிப்பட்ட படைப்பூக்கமான தருணங்களை, தொடர்ச்சியாக அமையச் சாத்தியமில்லையெனினும், அவ்வப்போது எதிர்கொள்ளும்படியான ஒன்றாகத்தான் துவக்கத்திலிருந்தே காட்டப்பட்டிருக்கிறது. உதாரணமாக அந்த மூதாட்டியைப் புகைப்படமெடுக்கும் காட்சி. முற்பாதியில் அந்த அற்புதமான தருணமும், பிற்பாதியில் குமுதம் அட்டைப்படம் மூலமாக அவருக்குக் கிடைக்கும் சர்வதேச அங்கீகாரமும் திரைக்கதையில் இடம்பெறுவது அவருக்கு கலைஞன் என்ற முறையில் நியாயம் செய்வதாக இல்லை. படைப்பை உருவாக்கும் மனோநிலையேயன்றி அந்தப் படைப்பல்ல அவருடைய சர்வதேச அங்கீகாரத்தை படத்தின் பார்வையாளர்கள் அங்கீகரிப்பதற்கான காரணம். அவருடைய சிறந்த படைப்பு களவாடப்பட்ட பிறகு, மீண்டும் ஒரு முறை அப்படிப்பட்ட படைப்பூக்கமிக்க தருணம் அவருடைய தாழ்வுணர்ச்சியிலிருந்து அவரை விடுதலை செய்யும் என எதிர்பார்த்தேன். அப்படி நடக்காதது ஏமாற்றமாக இருந்தது. கலையனுபவத்தை விட அங்கீகாரத்தையே முக்கியமாக கருதும் போக்கினை படம் வலுப்படுத்துவதாகத் தோன்றியது.

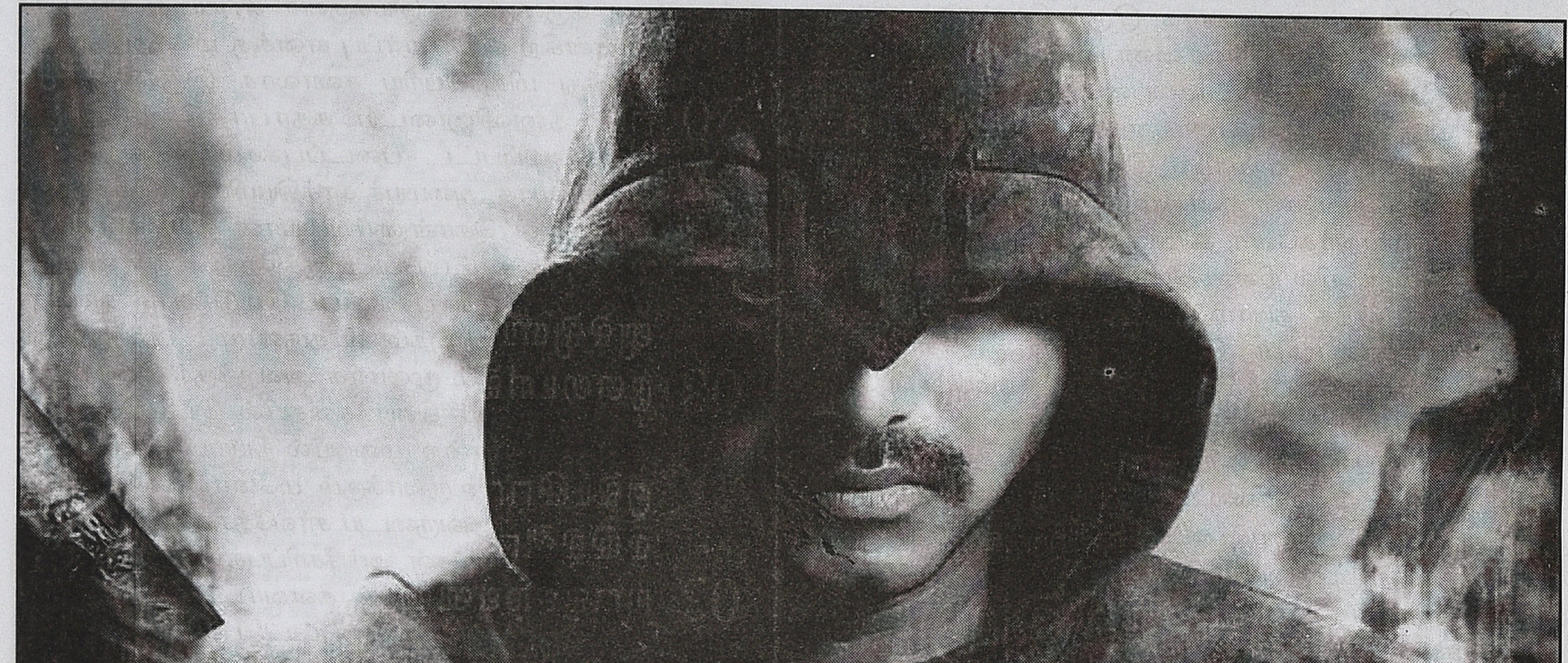
வேலாயுதம்: வித்தியாசமும், மறுநிகழ்வும்

திரைக்கதையாடலை பின்னும் இழைகளும், தார்மீக சாகச கதாநாயகன் உயிர்த்திருக்கும் தளங்களும்

பாகம் 1

காட்சிப்பிழை முதல் மாதிரி இதழில் நான் எழுதிய கட்டுரையின் தலைப்பு "கதாநாயகனின் மரணம்." அதில் நான் தமிழ் சினிமா உருவாக்கிய ஒரு குறிப்பிட்ட வகைமாதிரியை சேர்ந்த கதாநாயகன் சமூகவியல் அர்த்தத்தில் மரணமடைந்து விட்டதாகக் கூறியிருந்தேன். அந்த வகைமாதிரியின் பெயராக "தார்மீக சாகசக் கதாநாயகன்" என்பதைத் தேர்ந்தெடுத்தேன். அதை மையமாகக் கொண்டு தொடர்ந்து என் காட்சிப்பிழை திரை கட்டுரைகளில் பேசப்பட்ட சில விஷயங்களை இங்கு தொகுத்துக்கொள்ள விரும்புகிறேன். தமிழில் புதிய போக்காக நிலைபெறத்தொடங்கியிருக்கும் காதல், வெயில், பூ, சுப்ரமணியபுரம், வாகை சூட வா போன்ற படங்களின் வரிசையில் வெளிவந்துகொண்டிருக்கும் திரைப்படங்களை "அன்றாட வாழ்வை ஊடுறுவும் சினிமா" என்று அடையாளம் காணலாம். அதற்கு மாற்றாக அன்றாட வாழ்வை ஒரு உருவகமாக மட்டுமே சுட்டும் சினிமாவை தனித்தியங்கும் சினிமா எனலாம். தனித்தியங்கும் சினிமா தார்மீக சாகச கதாநாயகனின் இயக்கத்திற்கு மிகவும் அனுசரணையானது. அன்றாட வாழ்வை ஊடுறுவும் சினிமா, கதாநாயகன் என்ற மையத்திற்கு பதிலாக அன்றாட வாழ்வை வைக்கிறது. இந்தப் போக்கு உருவாக பின்புலமாக இருந்தது "தென் தமிழகம்" என்ற ஒரு கற்பித நிலப்பரப்பும் அங்கு நிலைப்பெற்றிருந்தாகக் கருதப்படும் ஒரு வாழ்வியலின் திரைப்பிரதிலிப்பும் என்பதையும் கவனிக்க வேண்டும். பதினாறு வயதினிலே (1977) , தேவர் மகன்(1992), காதல் (2004) போன்ற படங்களெல்லாம் மிக முக்கியமான மைல் கற்கள். சினிமாவையும் சமூக மாற்றங்களையும் இணைத்துப் பார்க்கும்போது இந்த மைல் கற்களை சமூக வரலாறு சார்ந்து ஆழமாக புரிந்துகொள்ள முடியும். அதனடிப்படையில் தார்மீக சாகச கதாநாயகன் மரணமடைந்துவிட்டான் என்றும், அன்றாட வாழ்வை ஊடுறுவும் சினிமாக்கள் நிலைபெறுவதாகவும் ஊகமாகச் சொல்ல முடியும்.

இப்படியெல்லாம் சொல்லிவிட்டு இடையில் எந்திரன் படத்தின் வணிக ரீதியான பரிமாணத்தை எப்படி சர்வதேச திரைப்படச் சந்தை என்ற பின்புலத்தில் பார்க்க



வேண்டும் என்றும் ஒரு கட்டுரை எழுதியிருந்தேன். யாரும் என்னிடம் எந்திரனின் வெற்றி கதாநாயகனின் மரணம் என்ற கருத்தாக்கத்தை மறுப்பதாக இருக்கிறதே என்று கேட்கவில்லை. அதற்கு ஒரு காரணம், கதாநாயகனின் மரணம் என்பது உருவகமாக சொல்லப்பட்ட ஒரு சிந்தனைதான் என்பதை வாசகர்களின் ஆழ்மனம் புரிந்துகொண்டதாக இருக்கலாம். இருப்பினும் திரைப்படக் கதாநாயகனை பொறுத்தவரை மேலும் சில அம்சங்களை விளக்க வேண்டியது என் கடமை.

அடிப்படையில் திரைப்படங்கள் பிம்பங்களால் ஆனது என்பதையும் தெல்யூஸின் கருத்துக்களை விளக்கும் குறிப்புகளில் பார்த்திருக்கிறோம். அந்த பிம்பங்களின் தர்க்கங்கள், அவற்றால் நமது புலன்கள் மற்றும் சிந்தனை பெரும் தாக்கங்கள் போன்றவை வேறு. கதையாடல் என்ற அளவில் நம் சிந்தனைகளும் உணர்வுகளும் பெரும் தாக்கம் வேறு. மிக மோசமான ஒரு நாடகத்தில் கூட ஒரு நல்ல நடிகனின் சில பாவங்கள் நமது உணர்வுகளையும், சிந்தனையையும் கிளர்த்தி விடலாம் அல்லவா? மிக சாதாரணமான ஒரு நாவலில் கூட சில வரிகளும், சம்பவங்களும் நம் மனதை விகசிக்கச் செய்து விடலாம் அல்லவா? அதுபோல கதையாடல் என்ற அளவில் மிகவும் சாதாரணமான படங்களில் கூட பிம்பங்களின் தர்க்கம் வேறொரு தளத்தில் இயங்க முடியும். பரந்து பட்ட சமூகத்தளத்தில், வெகுமக்கள் மனநிலையில் இத்திரைப்படங்கள் ஊடாடும் விதங்கள் குறித்து ஒருநாளும் நாம் முழுமையாக அறியமுடியாது. இதைக்குறித்து சிந்திக்கும் விதமாக தர்மம் தலை காக்கும் (1963) படத்தின் காட்சி ஒன்றையும், ஹிட்ச்காக்கின் தி பேர்ட்ஸ் (1963) படத்தின் காட்சி ஒன்றினையும் ஒப்பு நோக்கும் கட்டுரையையும், கன்னியாகுமரியில் வால்டர் பெஞ்சமின் என்ற புலன் உணர்வு சார்ந்த மாற்றங்கள் குறித்த கட்டுரையையும் காட்சிப்பிழை திரையில் எழுதியிருக்கிறேன். கதாநாயகன், கதையாடல் என்பவற்றிற்கு அப்பாலும், ஊடாகவும் திரைப்படத்திற்கு பல்வேறு தளங்களில் சமூக ஊடாட்டம் உண்டு என்பதே இக்கட்டுரைகளின் உட்கிடக்கை. திரைப்படம் என்பது பிம்பங்களின் தொகுப்பா, சம்பவங்களின் தொகுப்பா, திரைக்கதையா என்பதை அடுத்த இதழில் மேலும் ஆராய்வோம்.

அன்றாட வாழ்வை ஊடுறுவும் சினிமா தமிழில் உருவாகி வருவதை பாராட்டியும், தார்மீக சாகச கதாநாயகனின் சினிமாவை அதற்கு எதிராக நிறுத்தியும் நான் எழுதி வந்தாலும் இந்த நிலைபாட்டை மேலும் இரண்டு முக்கியமான கருத்தாக்கங்களை கொண்டு அடர்த்தியாக்கி வந்துள்ளேன். ஒன்று தார்மீக சாகச கதாநாயகனின் வெகுஜன உளவியல் தேவையை நாம் வரலாற்று ரீதியாக புரிந்துகொள்ளும் அதே நேரத்தில் அந்த உளவியல் தேவையை வணிக ரீதியாக முதலீட்டியம் பயன்படுத்தும் முறைகளை விமர்சனம் மூலம் எதிர்கொள்ள வேண்டும் என்பது. இரண்டாவது, தார்மீக சாகச கதாநாயகன் இயங்கும் தனித்தியங்கும் சினிமா என்ற வகைப்பாடு கலாபூர்வமானது என்பதை அங்கீகரித்து அதற்கே உரிய விமர்சன முறைமைகளை உருவாக்க வேண்டும் என்பது. உதாரணமாகச் சொன்னால் பராசக்தி படத்தில், சிவாஜி பேசுவது போன்ற வசனத்தை எந்தக் குற்றவாளியாவது நீதிமன்றத்தில் பேசமுடியுமா என்று கேட்பது அபத்தம். அது தனித்தியங்கும் சினிமா என்பதால் அதற்கு ஒரு சுதந்திரம் இருக்கிறது. அந்த சுதந்திரம் எவ்வளவுதூரம் கலாபூர்வமாக பயன்பட்டுள்ளது என்பதுதான் முக்கியம். தமிழ் வெகுஜன உளவியலின் ஆதாரமான பிம்பங்களில் ஒன்றல்லவா அந்தக் காட்சி? எனவே நான் அன்றாட வாழ்வை ஊடுறுவும் சினிமா தமிழில் பெருகுவதை உற்சாகமாக ஆதரித்து வந்தாலும், தனித்தியங்கும் சினிமா, தார்மீக சாகசக் கதாநாயகன் ஆகியவற்றின் அழகியல், சமூகவியல் இயக்கங்களுக்கும் விமர்சனபூர்வமாக இடமளிக்க விரும்புபவன் என்பதை தெளிவுபடுத்தியிருக்கிறேன். அதனடிப்படையில் இந்த கட்டுரையில் தார்மீக சாகச கதாநாயகனின் உயிரின் விசைகள் கதையாடலில் எங்கே ஒளிந்திருக்கின்றன என்பதை சுட்டிக்காட்ட விரும்புகிறேன். மாயாஜாலக் கதைகளில் அசுரனின் உயிர் தனியாக எங்கோ ஒரு மலைமேல் இரும்புக்கோட்டையில் இருக்கும் கிளி ஒன்றினுள் வைக்கப்பட்டிருப்பது போல உண்மையில் தார்மீக சாகச கதாநாயகனின் உயிரும் பல இடங்களில் பொதிந்து வைக்கப்பட்டிருக்கிறது. அதனால்தான் அவன் சமூக வரலாற்று ரீதியாக மரணமடைந்தாலும் மீண்டும் அவ்வப்போது தலைகாட்ட முடிகிறது.

வேலாயுதமும், ஏழாம் அறிவும்

இந்த தீபாவளி அன்று வெளியான இரண்டு படங்களுமே தார்மீக சாகச கதாநாயகனின் படங்கள்தான். இது ஒருவகையில் தவிர்க்க முடியாததும் கூட. ஏனென்றால் தீபாவளி என்பதே இருள் என்ற தீமையை தீப ஒளி என்ற நன்மையால் அகற்றும் நாள் என்று கூறுவது வழக்கம். எப்படியோ திடீரென்று ஓரிரு நூற்றாண்டு காலத்திற்குள் அடையாளம் காணப்பட்ட இந்த நாள், துணி வியாபாரிகள், பட்டாசுத் தொழிற்சாலைகள் ஆகியவற்றின் முன் முயற்சியில் மிக முக்கியமான நாளாக நவீன தமிழ் சமூகத்தில் இடம்பிடித்துவிட்டது. என் வாழ்நாளில் அக்ஷய திரிதியை என்ற நாள் நகைக்கடைக்காரர்களின் முன்முயற்சியில் விஸ்வரூபம் எடுத்துள்ளதைப் பார்க்கும்போது தீபாவளி எப்படி உருவாகி இருக்கும் என்பதை புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. அந்த நாளுடன் எப்படியோ நரகாசுரன் என்ற அசுரனை கிருஷ்ணன் என்ற கடவுள் கொன்ற புராணக் கதை இணைக்கப்பட்டு விட்டது. அது ஊடக வளர்ச்சியின் மூலம் வெகுஜனப் பரப்பில் அறியப்பட்ட, நிலைபெற்ற கதையாகவும் மாறிவிட்டது. எனவே அந்த நாளில் தீய சக்திகளை நல்ல ஆற்றல்கள் கொண்ட சாகச கதாநாயகர்கள் வெற்றிகொள்ளும் படங்கள் வெளியாவது தவிர்க்க முடியாதுதான்.

ஆனால் தார்மீக நெறி என்பதே தேசிய வெறியாக மாறிவிட்டதால் தீய சக்திகளாக அண்டை நாடுகளை இனங்காணும் பாமரத்தனம் சினிமாக்கதைக்குள் புகுந்துகொள்கிறது. வேலாயுதம் வழக்கமான ஆப்கானிஸ்தான் இஸ்லாமிய தீவிரவாதிகளில் திருப்தியடைய, ஏழாம் அறிவு திரைப்படமோ உலக வல்லரசான சீனா மூன்றாதர வில்லனைப் போல நோய்க்கிருமிகளை இந்தியாவில் பரப்ப முயற்சிப்பதாகக் காட்டி இரு நாடுகளிடையே உள்ள நல்லுறவையே கெடுக்க நினைக்கிறது. சீனா இந்தியாவை எப்படி ஊடுறுவுகிறது, அமெரிக்காவையும், மொத்த உலகையும் எப்படி ஊடுறுவியது என்பதை புரிந்துகொள்ள செல்போன் கடைக்குப் போனால் போதும். ஆனால் இந்தப் படத்தைப்பொறுத்தவரை இன்னொரு சங்கடமான

கேள்வியை கேட்காமலிருக்க முடியவில்லை. மங்கோலிய முக அமைப்பு கொண்ட வட கிழக்கு மாநிலங்களைச் சேர்ந்த ஏழை எளியவர்கள் கூலித்தொழிலாளர்களாக தமிழகத்தில் பரவலாக பணிபுரியத் தொடங்கியுள்ள காலத்தில் அத்தகைய முக அமைப்பு கொண்ட ஒரு வில்லன் திரைப்படத்தில் தோன்றுவதை எப்படிப் புரிந்துகொள்வது என்பதுதான் அந்தக் கேள்வி. இதெல்லாம் தற்செயல் என்றுதான் நானும் நினைக்கிறேன். ஆனால் சமூக உளவியல் நோக்கு தற்செயல்களை முற்றிலும் தற்செயலாக இருக்க அனுமதிப்பதில்லை. எப்படியிருந்தாலும் ஏழாம் அறிவு குறித்து பிற சிந்தனையாளர்கள் காட்சிப்பிழை திரையில் எழுதிவருவதால் நான் வேலாயுதம் படத்தில் கவனம் குவிக்க விரும்புகிறேன். உண்மையில் இரண்டு படங்களுக்கும் இடையிலான கடும் போட்டியே திரைக்கதை என்ற அளவில் எது அதிகமாக சிந்தனையற்று இருப்பது என்பதில்தான் என்றாலும், நாம் இங்கே அந்தக் கோணத்தை ஒதுக்கி வைத்துவிட்டு சிந்தனையற்ற, தர்க்கங்களற்ற படங்களை ஏன் பார்க்கத் தலைப்படுகிறோம் என்பதைத்தான் பரிசீலிக்கப் போகிறோம். இந்த இரண்டு படங்களுடன் எந்திரன் (2010) படத்தை ஒப்பிட்டால், வெகுஜன மனோவியலில் கடலுக்குள் மீனாக இருக்கும் இயக்குனர் ஷங்கரின் படைப்பாற்றல் புரியும். அதில் ஒரு பதினைந்து சதவீதம் கூட ஏ.ஆர்.முருகதாஸ், ஜெயம் ராஜா போன்றவர்களிடம் இல்லை. இதை காட்சி அமைப்புகள், திரைக்கதையில் சாத்தியமாகும் உணர்வு ரீதியான தொடர்ச்சி, தர்க்கரீதியான தொடர்ச்சி, தார்மீக உணர்வின் பாரம்பர்ய தொடர்ச்சியை புரிந்துகொள்ளும் விதம் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் சொல்கிறேன்; வாசகர்களும் யோசித்துப் பார்க்கலாம். வெகுஜன உளவியல் சார்ந்த படைப்புகளுக்கென்றே ஒரு விமர்சன நெறி உருவானால் அதனால் இந்த அம்சங்களை துல்லியமாக வெளிக்கொண்டுவர முடியும் என்று நம்புகிறேன். பிரச்சினையே அந்தத் தளத்தில் சிந்தனையை ஆள்பவர்கள் அதிகம்பேர் இயங்க முன்வருவதில்லை என்பதுதான்.

வித்தியாசமும், மறுநிகழ்வும்

அறிவாளிகள் சிலரால் குப்பை என்று மதிக்கப்படக்கூடிய தமிழ்த் திரைப்படங்களை விவாதிக்கும்போது தெல்யூஸ் போன்ற தத்துவ மேதைகளை அவ்வப்போது சேர்த்துக்கொள்வது அவர்களுக்கு எரிச்சலைத் தரலாம். என்னை பொறுத்தவரை நான் ஆழமான ஆய்விற்கு பிறகுதான் தத்துவ தளத்தில் அடையாளமாகும் சிக்கல்களை வெகுஜன சினிமாவுடன் இணைத்துப் பேசுவது மிகுந்த பலன் தரும் என்ற முடிவிற்கு வந்திருக்கிறேன். வித்தியாசமும், மறுநிகழ்வும் (Difference and Repetition) என்பது தெல்யூஸின் புகழ்பெற்ற ஒரு தத்துவ ஆக்கத்தின் பெயர். உண்மையில் வாழ்வு என்று நாம் அழைக்கக் கூடிய உளவாதலின் இருப்பே (Being of becoming) வித்தியாசம் மற்றும் மறுநிகழ்வின் ஊடாட்டத்தில் உருப்பெறுவதுதான். சுலபமாக கொஞ்சம் கொச்சையாக இதைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டுமானால் இப்படிச் சொல்லலாம். ஒவ்வொரு கணத்திலும் நம் உடலில் ஆயிரக்கான செல்கள் மரிக்கின்றன; புதிய செல்கள் தோன்றுகின்றன. ஆனால் நம் உடலுக்கென்று ஒரு தொடர்ச்சி இருக்கிறது. ஒரு மலையில் இலட்சோப இலட்சம் மாறுதல்கள் ஒவ்வொரு கணமும் நடக்கும் (காற்றினால் அரிக்கப்படும் பாறைகள் இன்னபிற). ஆனால் மலை என்பது சாசுவதமாக நிற்பதாகவே நமக்குத் தெரியும். சுருக்கமாக இந்த நிகழ்வுகளின் அடிப்படை விதி என்ற ஒன்றை சொல்லவேண்டுமானால் இப்படிச் சொல்லலாம்: வித்தியாசம் இல்லாத மறுநிகழ்வு சாத்தியமில்லை. இதன் உடன்விதியாக வித்தியாசம் அடிப்படையில் தன்னுள் மறுநிகழ்வை கொள்வதில்லை என்று சொல்லவேண்டும் என்றாலும் அந்த தூய வித்தியாசத்தை நம்மால் உணர முடியுமா என்று தெரியாததால் அதை உறுதியாகச் சொல்லமுடியாது. அதனால்தான் உணரப்படும் வித்தியாசத்தையே, அதாவது மறுநிகழ்வில் படர்ந்துள்ள வித்தியாசத்தையே, நம்மால் வித்தியாசம் என்று சொல்லமுடிகிறது. இதெல்லாம் நமது மானுட இருப்பின் அடிப்படை குணாம்சங்கள்.

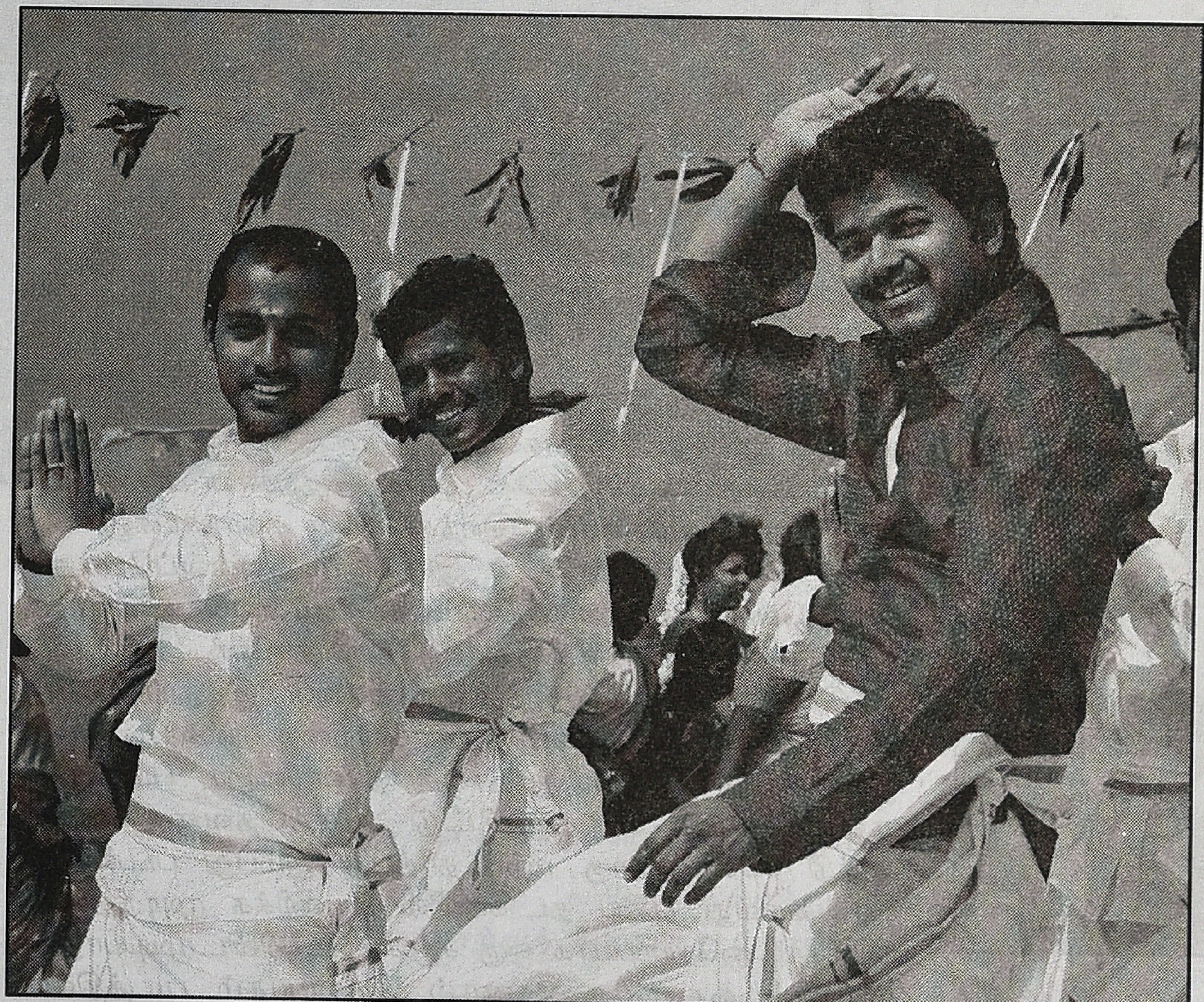
இவ்வளவு நுட்பமான தத்துவப் பிரச்சினைக்கும், வேலாயுதம் போன்ற வணிக கேளிக்கைப் படத்திற்கும் என்ன தொடர்பு என்று கோபப் படாதீர்கள். ஒரு நிமிடம் அந்தப் படம் வசூலில் வெற்றி பெற்றுள்ளது என்ற அதிர்ச்சிகரமான உண்மையை யோசித்துப் பாருங்கள். இது போன்ற ஒரு படம் வசூலில் வெற்றி பெருகிறது என்றால் உங்களுக்கு வாழ்வின் ஆதாரங்களைக் குறித்தே கேள்விகள் எழவில்லையா? மொத்த படமும் பார்த்துப் பார்த்து அலுத்துப்போன சம்பவங்களாகவே உங்களுக்குத் தோன்றவில்லையா? பிறகு எப்படி இந்தப் படம் ஓடுகிறது?

மறுநிகழ்வின் ஆசுவாசம்

பாரம்பர்ய கலைவடிவங்கள் அனைத்திலும் மறுநிகழ்வு முக்கிய பங்கினை வகிக்கும் என்று சொல்லலாம். இவற்றையே மரபு என்று சொல்கிறோம். இதற்கு முக்கிய காரணம் தனிப்பட்ட வாழ்விலும், சமூக வாழ்விலும் ஸ்திரத்தன்மை என்ற ஒழுங்கை மானுட மனம் நேசிப்பதுதான். இது இது இப்படி நடக்கவேண்டும் என்று நியதிகளை ஏற்படுத்துவது பாதுகாப்பானது. இந்த நிலையே கலைகளிலும் வெளிப்பட வேண்டும் என்பது இயல்பானதாக இருந்தது. ஆனால் பிறகு எப்படி கலைகளில் படைப்பாற்றல் வெளிப்படும்? அங்கேதான் வித்தியாசத்தின் இன்றியமையாமை முக்கியத்துவம் பெருகிறது. ஒரு பாடகர் ஒரே பாடலை தினமும் பாடினாலும் ஒவ்வொரு நாளும் அவர் கொடுக்கும் அழுத்தங்களில், பாவங்களில் வித்தியாசம் இருந்துதான் தீரும். அதைக் கேட்டுப் பழகியவர்களுக்கு அந்த சிறு வித்தியாசம்கூட மிகுந்த பரவசத்தைக் கொடுக்கும் சாத்தியமே முக்கியமானது.

என்னுடைய தெருக்கூத்து அனுபவம் ஒன்று எனக்கு இதை சொல்லித் தந்தது. நான் கூத்துப்பார்க்க அந்தக் கிராமத்திற்கு போன அன்று துகில் என்றழைக்கப்படும் திரௌபதி துயிலுரியும் பகுதி நடத்தப்பெற்றது. பெரும்பாலும் தெருக்கூத்து நிகழ்ச்சிகள் மகாபாரதக் கதையின் தேர்ந்தெடுத்த சம்பவங்களாக இருக்கும். பத்து நாட்களில் பத்து சம்பவங்கள் நடிக்கப்படும்; சில சமயம் ஏழு நாட்கள். பொதுவாக கூத்து முடியும்போது விடிந்துவிடும். இடையில் நள்ளிரவில் நான் தேநீர் அருந்தும் பொருட்டு மைதானத்தின் விளிம்பில் உள்ள கடைக்கு சென்றபோது அங்கு அமர்ந்திருந்த இருவர் பேசிக்கொண்டிருப்பதைக் கேட்டேன். ஒருவர் மிகுந்த உணர்ச்சியுடன் சொன்னார் "நாளைக்கு கர்ண மோட்சமா? அதைப் பார்க்கத்தான் ஆர்வமாக இருக்கிறேன்" என்று. அடுத்தவர் கேட்டார் "அதென்ன அப்படி ஆர்வம்?

உனக்கென்ன கதை தெரியாதா?" என்று கேட்டார். அதற்கு முதலாமவர் சொன்னார் "இல்லை, இந்தக் குழுவினர் அதை எப்படி நிகழ்த்தப் போகிறார்கள் என்பதைக் காண்பதில் ஆர்வமாக இருக்கிறேன்" என்றார். தொடர்ந்து இந்தக் குழுவினரின் நிகழ்த்துதலில் என்ன வித்தியாசங்களை அவர் பார்க்கிறார் என்பதையும், அவை ஏன் கர்ண மோட்சத்தை காணும் ஆவலை ஏற்படுத்துகின்றன என்பதையும் விளக்கத் தொடங்கினார். எனக்கு பிரமிப்பாக இருந்தது. அநேகமாக ஒவ்வொரு வருடமும் கிராமத்தில் கூத்து நடக்கும். அவர் எவ்வளவு முறை இந்த குறிப்பிட்ட பகுதிகள் நிகழ்த்தப்பெற்று பார்த்திருப்பார். கதை என்ற அளவிலோ, பாடல்களிலோ எந்த மாற்றமும் இருக்காது. ஆனாலும் கூட நிகழ்த்துதலில் ஒவ்வொரு குழுவும் சில வித்தியாசங்களை செய்வது மிகுந்த ஆர்வத்தை ஏற்படுத்துவதாக இருக்கிறது. இதே போன்ற அம்சம் பார்ப்பனர்களின் கதாகாலட்சேபம் அல்லது ஹரிகதை போன்ற நிகழ்த்துதல்களிலும் உண்டு. சொல்லப்படும் கதை அல்லது பொருள்



ஒன்றுதானென்றாலும் ஒவ்வொரு உபன்யாசகரும் வித்தியாசமாகச் செய்வார்கள். வருடா வருடம் ஒரே நபரே இராமயணக் கதையை ஒரு ஊரில் நிகழ்த்தினாலும் அவரால் ஒவ்வொரு ஆண்டும் வித்தியாசமாக கூற முடியும். சமஸ்கிருத நாடகங்களில் மறுநிகழ்வுகள் ஒரு விதிமுறையாகவே இருந்தது. எப்படியெல்லாம் மரபுகள் இருந்தன என்று தோராயமாகச் சொன்னால் முதல் அங்கம் அரசன், அரசியை அறிமுகம் செய்ய வேண்டும்; இரண்டாம் அங்கம் அரசன் வேட்டைக்கு சென்று இன்னொரு பெண்ணிடம் காதல் வயப்படவேண்டும்; மூன்றாம் அங்கத்தில் அரசன் அந்த பெண்ணிற்காக ஏக்கம் கொண்டு அவளை அடைய முயற்சி செய்ய வேண்டும்; நான்காம் அங்கத்தில் இந்த சிக்கல் ஏதோவொரு விதத்தில் முடிவுக்கு வந்து அரசியுடன் அவன் சேரவேண்டும் என்பது போல நிர்ணயக்கப்பட்ட வடிவமாக இருந்தன. இந்த வடிவத்திற்குள்தான் சூத்ரதாரி, விதூஷகன் உட்பட பல பாத்திரங்களின் மூலம் வித்தியாசமான சூழல்களை உருவாக்க வேண்டும். காளிதாசரின் முதலிரண்டு நாடகங்களான மாளவிகாக்னிமித்திரம், விக்ரமோர்வசீயம் ஆகியவை இந்த ஃபார்முலாவை பின்பற்றிய நாடகங்கள்தான். மூன்றாவது நாடகம்தான் அணையுடைத்த காவேரி, அபிக்ஞான சாகுந்தலம். அதே சமயம் சமஸ்கிருத இலக்கிய வரலாற்றில் வித்தியாசம் பற்றிய அக்கறை ஒவ்வொரு காலத்திலும் வெளிப்பட்டிருப்பதாக அறிஞர்கள் கூறுகிறார்கள்.

வித்தியாசம் விழைதல்

நவீனம் என்ற வார்த்தையே இந்த வித்தியாசம் என்பதுடன் தொடர்புடையதுதான். எனவே, நவீன காலத்தில் வித்தியாசம் என்பது அதிக அளவில் எதிர்பார்க்கப்படுவதாக உள்ளது. எந்த இயக்குனராவது "வித்தியாசம்" என்ற வார்த்தையை பயன்படுத்தாமல் தன்னுடைய படத்தைப் பற்றிப் பேச முடியுமா? நவீன காலத்தில் புதுமை, மாற்றம், முன்னேற்றம், புரட்சி ஆகியவையெல்லாம் முக்கியமான மதிப்பீடுகள் என்பதால் வித்தியாசம் மிகவும் கொண்டாடப்படுவதுடன் வித்தியாசம் என்பது பளிச்சென்று உணரப்பட வேண்டும் என்றும் நினைக்கிறார்கள். வித்தியாசம் என்பது எந்த தளத்தில், எப்படி செயல்படவேண்டும் என்பதில் தெளிவற்றதாகத்தான் பொதுப்புத்தி இயங்குகிறது. இதில் வணிகமும் புகுந்துகொண்டு வித விதமான பொருட்களை வாங்க வைக்கிறது.

வித்தியாசம் ஒரே சமயத்தில் ஆர்வத்தையும், அச்சத்தையும் தருவதால் அவ்வப்போது மறுநிகழ்வின் ஆசுவாசத்திற்குச் செல்லவும் மனம் ஏங்குகிறது. தமிழ் சமூக உளவியலைப் பொறுத்தவரை இப்போது வித்தியாசமான படங்களை வரவேற்பது நியதியாக ஏற்கப்பட்டாலும், அவ்வப்போது அப்பட்டமான மறுநிகழ்வான படங்களை எல்லோரும் பார்த்து ரசிப்பது ஆறுதலைத் தருகிறது. குறிப்பாக குடும்பமாக சிறியவர் முதல் பெரியவர் வரை சேர்ந்து பார்ப்பது, நண்பர்கள் இருபது, முப்பது பேர் குடும்ப சகிதமாக படத்திற்குப் போவது என்பதெல்லாம் நிகழும்போது அனைவருக்கும் பொதுவானதாக இருக்கக் கூடிய பழகிய கதையமைப்புள்ள படம் உத்தரவாதமானதாக இருக்கிறது. அதனால், சமஸ்கிருத நாடகம் போலவே, தெருக்கூத்து போலவே இந்தப் படத்திலும் நகைச்சுவையும், நகைச்சுவை நடிகரும் முக்கியத்துவம் பெறுகிறார்கள். வடிவேலு, சந்தானம் போன்றவர்களின் நகைச்சுவையை அனைவரும் ரசித்துச் சிரிக்கலாம். காதல், சல்லாபம் போன்றவற்றை அனைவரும் தனித்தனியாக ரகசியமாக ரசிக்கலாம், அண்ணன் தங்கை பாசம், நண்பர்களின் பாசம், நேசம், தியாகம், ஊர்ப்பாசம் போன்ற பந்த பாசங்கள் படம் பார்ப்பவர்களின் பந்தபாசங்களுக்கு நீரூற்றும், தீயவர்கள் தண்டிக்கப்படுவது

ஆசுவாசத்தைத்தர நிம்மதியாக மீந்து/தீர்ந்து போன பாப்கார்ன் பைகளை வீசிவிட்டு வீட்டுக்குப் போகலாம். அதைவிட முக்கியமாக ஓராண்டு கழித்து மற்றொரு பண்டிகை தினத்தில் உலக தொலைக்காட்சிகளில் முதல் முறையாக அந்தப் படம் போடப்படும்போது வரவேற்பறையில் கும்பலாக உட்கார்ந்து பார்க்கலாம்.

அதனால் வேலாயுதம் வித்தியாசம் என்ற கருத்தாக்கத்தை புறக்கணித்துவிட்டு மறுநிகழ்வில் ஜொலிக்கிறது. பணத்திற்காக எதையும் செய்யும் அரசியல்வாதி, எப்படியாவது தமிழ்நாட்டில் இரத்த ஆறு ஓட வேண்டும் என்று கோடிக்கணக்கில் செலவு செய்யும் இஸ்லாமிய தீவரவாதிகள் என்று படம் டாப்கியரில் தொடங்குகிறது. மலர்விழி ஜெயந்த் வானம் படம் தொடர்பாக எழுதியது போல தமிழ்த் திரையுலகில் இஸ்லாமிய தீவிரவாதிகளுக்கு பெட்டிஷன் போடாததுதான் பாக்கி. "அய்யா எங்களூரிலும் தயவுசெய்து குண்டு வையுங்கள். நாங்கள் மட்டும் இந்தியா இல்லையா? எப்போது பார்த்தாலும் டெல்லி, பம்பாய்தான் உங்கள் கண்களுக்குத் தெரிகிறதா? சென்னை என்றால் என்ன அவ்வளவு இளக்காரமா?" இதையெல்லாம் நினைக்க, நினைக்க கோடம்பாக்கத்திற்கு ஆற்றாமை

அடங்க மாட்டேன் என்கிறது. சரி சினிமாவிலாவது குண்டு வைக்கச் செய்யலாம்; அதுதானே நம்மால் முடியும் என்று ஏற்பாடு செய்கிறார்கள். அப்போது பார்த்தால் ஒரு குக்கிராமம். அதில் குறும்பும், கும்மாளியுமாக ஒரு அப்பாவியான, அநாதையான அண்ணன் தங்கை. தங்கைக்கு கல்யாணம் என்று சீட்டுகம்பெனியில் சேர்த்துவைத்த பணத்தை எடுக்க அண்ணன், அதுதான் கதாநாயகன் சென்னை வருகிறார். வந்த இடத்தில் தற்செயலாக குண்டுகளை அப்புறப்படுத்தி விடுகிறார். அப்புறம் என்ன உங்களுக்குத் தெரியாதா கதை? தங்கை கடைசியில் அவசரமாகத் தியாகம். அவசரமாகத் தோன்றி மறையும் முக்கோணக் காதல். ஏதோவொரு வகையில் சுபம்.

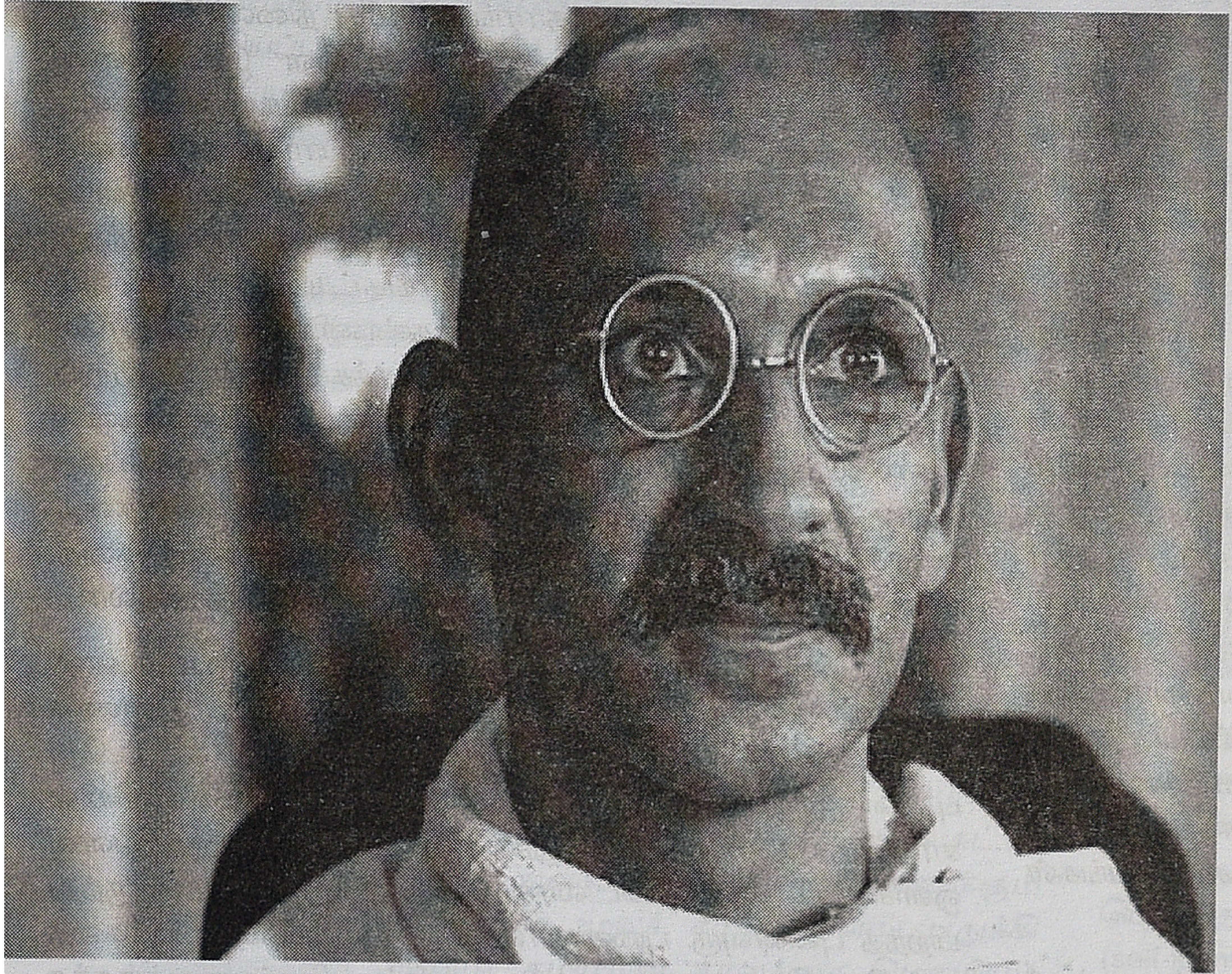
வித்தியாசங்களைக் கண்டு பயந்துவிடாதீர்கள் என்று மக்களுக்குச் சொல்ல வேண்டாமா? ஒரு கும்பலே கோடம்பாக்கத்தில் புகுந்துகொண்டு வித்தியாசமாக சிந்திப்போம், படம் எடுப்போம் அதுதான் சரியான போக்கு என்று ஆரம்பித்தால் ஏதோவொரு பதட்டம் சமூகத்திற்கு ஏற்படத்தானே செய்யும்? அதன் விளைவாகத்தான் வேலாயுதம் போன்ற படத்தை வெற்றி பெறச் செய்ய வேண்டியிருக்கிறது. படத்திற்கு படம் ஒரே மாதிரியாக எந்த வித்தியாசமும் இல்லாமல் நடிக்க வேண்டும் என்றால் இன்றைக்கு பல நடிகர்களுக்கு அது கஷ்டம்தான் போலிருக்கிறது. விக்ரம், சூர்யா, ஆர்யா, கார்த்தி, தனுஷ் என்று எல்லோரும் வித்தியாசம் காட்டுகிறார்கள் என்றால் அஜித் முழுக்கவும் எதிர்மறை கதாபாத்திரத்திலேயே நடிக்கிறார். சிம்பு கூட குணசித்திர நடிகராகிவிடுவார் போலிருக்கிறது. விஷால் பாலா படத்தில் அடையாளமே தெரியாமல் நடிக்கிறார். இந்த நிலையில் எந்த வித்தியாசமும் காட்டாமல் தத்துவத்திற்கே சவால் விடும் அளவிற்கு படத்திற்கு படம் மறுநிகழ்வை நிகழ்த்திக்காட்டுவதற்கு விஜய் என்ற ஒரு நடிகர்தான் தமிழகத்தில் இருக்கிறார்.

அதனால்தான் பல நூறாண்டுகளுக்கு முன் உருவான கிணற்றில் விழுந்த நகையை எடுக்க கிணற்றில் தங்கம் இருக்கிறது என்று சொல்லி ஊரையே தண்ணீர் இறைக்கவிடும் நகைச்சுவையை தைரியமாக ஒரு முழு நீள சம்பவமாக வேலாயுதம் படத்தில் இணைத்திருக்கிறார்கள். உங்களுக்கு என்ன நடக்கப்போகிறது என்று நன்றாகத் தெரியும். எப்படி நடக்கப் போகிறது என்பதுதான் தெரியாது. விஜய் எப்படி இறுதியில் நடந்துகொள்வார், கிராமத்தினர் அவரை என்ன செய்வார்கள் என்பதுதான் சுவாரசியம். உண்மையில் இதுபோன்ற படங்களில் நிகழ்வுகள் முற்றிலும் பழைய நிகழ்வுகளாகத்தான் இருக்க வேண்டும் என்பதே விதி. அந்த நிகழ்வுகளில்தான் தார்மீக சாகச கதாநாயகனின் எலும்புக்கூடு இருக்கிறது. எலும்புக்கூட்டை சரியாகப் பூட்டி, அதற்கான விசையை கொடுத்து இயக்கினால் இறந்துபோன கதாநாயகனுக்கு உயிர் வந்தது போலவே இருக்கும். அவ்வப்போது கடந்தபோனவற்றிற்கு உயிரூட்டிப் பார்க்கும் ஆசையும், ஆசுவாசமும் சமூகங்களுக்குத் தேவைதானே. அதனால் ஒவ்வொரு ஆண்டும் ஐந்து படங்களை இத்துப்போன ஃபார்முலாவுக்கு கொடுத்து அவற்றை நல்லபடியாக ஓடவைத்துவிடலாம். நூறாவது நாள் விழா, பட்டாசு எல்லாமும் வெடித்துவிட்டு துர்த்தேவதைகளை சாந்தி செய்த பிறகு, மற்ற நாற்பது ஐம்பது படங்கள் ஓரளவாவது புதிய தடங்களில் பயணிக்க முடிந்தால் போதும். ஒரேயடியாக ஒரு சமூகம் மாறிவிடமுடியாது; மாறவும் கூடாது. அதனால் வேலாயுதம் படத்தின் வெற்றியை கொண்டாடி ஆசுவாசம் கொள்வது தமிழ் சினிமாவின் வளர்ச்சியில் அக்கறை உள்ளவர்களின் கடமையாகும். அதேபோல நடிகர் விஜய் மனமுவந்து மறுநிகழ்வின் சுமையை தன் தோள்களில் தாங்குவதை நாம் பாராட்டத்தான் வேண்டும். வித்தியாசமாகச் செய்வதற்கு இனிமேல் பெரிய துணிச்சல் எதுவும் தேவையில்லை என்பதை மங்காத்தா நிரூபித்துவிட்டது. மறுநிகழ்வை சாத்தியமாக்கத்தான் துணிச்சல் தேவை. ஒரே ஒரு பரிந்துரை: இஸ்லாமியர்களையும், சீனர்களையும் விட்டுவிட்டு ஏன் ஒரு சிங்கள வில்லனை யோசிக்கக் கூடாது? அடுத்த படத்தில் விஜய் தமிழகத்தை பாழாக்க நினைக்கும் ராஜ நாயகே என்ற வில்லனை தவிடுபொடியாக்க வேண்டும் என்ற கோரிக்கை வைக்கிறேன். அப்படியென்ன இலங்கையில் கோடிக்கணக்கிலா வசூலாகிறது?

தங்கவேலவன்

தமிழரின் சினிமா

காலத்தை மொழிகிற கதைகள்



இலங்கைக்குத் தனது திரைப்படத்தை விற்பனை செய்ய மறுத்து, அறத்தின் அடிப்படைகள் மீது நிற்கிற இயக்குநரும், நடிகரும், தயாரிப்பாளருமாகிய சசிக்குமாரைத் தலைதாழ்த்தி வணங்கிய எழுதுகோல் கொண்டு வரையப்படுகிறது இந்த அத்தியாயம்.

கால வேதாளத்தின் இரண்டாவது கேள்வி?

ஏழாம் அறிவு வரலாற்றுத் திரைப்படமா? வரலாற்றுத் திரைப்படம் என்றால் என்ன?

அண்மைக் காலத்தில் period film என்ற சொல்லுக்குத் தனியானதொரு 'மவுசு' ஏறியிருக்கிறது. இவ்வகையான மவுசுகள் எப்பொழுதுமே தற்காலிகமானவை. தமிழ் திரைப்படத் துறையில் மட்டுமின்றி, துணைக் கண்டத்தின் இதர மொழித் திரைப்படத் துறைகளிலும் இதே வகை மவுசுடன் 'period film' என்ற சொல் புழங்கப்பட்டு வருகிறது. துணைக் கண்டத்தின் திரைப்படத் துறைகள் அனைத்தும் தேசிய இன சினிமாக்கள் அனைத்தும் ஒரே வேகத்தில், ஒரே நேரத்தில் இணைவளர்ச்சி பெற்றுள்ளனவா என்றால்; அல்ல ஒரே வேகத்தில், ஒரே நேரத்தில் இணை வீழ்ச்சி உற்றுள்ளன என்பதே விடை. நிற்க. கடந்த காலத்தைக் கதையாக மொழிகிற புனைவுருக்களைச் சுட்டுவதற்கு காலகட்ட சினிமா என்ற சொல்லைக் கையாளுகின்றனர். கடந்த காலத்தை கதையாக மொழிவதற்குத் தெரிந்தெடுக்கப்படும் புனைவுருக்கள் பலவகையானவை. அனைத்தையும் சுட்டுகிற சொல்லல்ல 'காலகட்ட சினிமா'; குறிப்பிட்ட வகைப் புனைவுருவின் உட்பாங்கு என்னவென்பதை துலக்கமாகச் சுட்டுகிற சொல்லேயாகும். வரலாற்றுச் சினிமா (Historical film) என்ற சொல்லினால் சுட்டப்படும் புனைவுருவின் உட்பாங்கானது காலகட்ட சினிமாவின் உட்பாங்கினின்றும் வேறானது. வாழ்க்கை வரலாற்றுச் சினிமா (Biograpical film) என்ற பிரிதொரு வகையும் உண்டு. வரலாற்றுப் புனைவு (Historical fiction) என்ற பதமும் அரிதாக கையாளப்படுவதுண்டு.

வாழ்க்கை வரலாற்றுத் திரைப்படம் என்பதற்கான எடுத்துக்காட்டுகளாக ரிச்சர்ட் அட்டன்பரோவின் 'Gandhi', ஷ்யாம் பெனகலின் 'Making of the Mahathma' ஆகிய திரைப்படங்களை எடுத்துக் கொள்ளலாம்.

அட்டன்பரோவின் காந்தி மோகன்தாஸ் கரம்சந்த் காந்தி என்ற இளைஞரின், பாரிஸ்டரின் தென்னாப்பிரிக்க ரயில் பயணத்தில் துவக்கம் பெற்று... பிர்லாமந்திர் பிரார்த்தனை வெளியில் சுடப்பட்டு மகாத்மாவாக இறந்த பின்னர் அவரது சாம்பல் கங்கை நதியில் கரைக்கப்படும் வரை நீள்கிறது கதையின் காலம். காந்தி என்கிற தனிமனிதரின் காலம் அவரது மரணத்தில் முடிவுற்றாலும் கதையின் காலம் தொடர்கிறது கங்கை நதியில் சாம்பல் கரைக்கப்படும் வரை.

ஷ்யாம் பெனகல் தனது புனைவுருவில் அட்டன்பரோவின் தேர்வுகளுக்கு மாறாக தனது புனைவுருவுக்கான காலத் துவக்கப் புள்ளியையும் கால முற்றுப் புள்ளியையும் தேர்வு செய்து வரைந்து பார்க்கிறார் புதியதொரு புனைவு வட்டம். மோகன்தாஸ் கரம்சந்த் காந்தி தென்னாப்பிரிக்காவில் மிக எளிய மனிதராக வாழ்ந்து கொண்டிருந்த காலப் பகுதியில் துவங்குகிற கதை, தனிப் பெரும் போராட்டத் தலைவராக மோகன்தாஸ் உருத்துலங்கிய தருணம் வரை நீடிக்கிறது. மோகன்தாஸின் தென்னாப்பிரிக்க வாழ்க்கையில் கதைகளாகச் சிந்திக் கிடக்கிற உணர்ச்சித் தருணங்களைப் பிசைந்து தந்தொரு காலகட்டக் குடுவையில் இட்டுத்

தருகிறார். ஒரு மனிதனின் பிறப்பில் ஊற்றெடுத்து மரணத்தில் வற்றுவதாய் முடிந்து போகிற காலமல்ல பெனகல் தேர்ந்தெடுத்த காலம். மகாத்மாவாகப் பரிமளிக்கப் போகிற எளிய மோகன்தாஸுக்குள் மகாத்மாவுக்கான விதைகளை சரித்திரம் ஊன்றிச் சென்ற காலப் பருவமே பெனகலுக்குப் போதுமானதாக இருந்தது.

அட்டன்பரோவின் Gandhi மகாத்மாவை ஆராதிக்கிறது.

பெனகலின் Making of the Mahathma மோகன்தாஸின் ஆழ்மன அமைப்பையும், தென்னாப்பிரிக்க மெய்நிலைமைகளையும் ஆய்ந்து பார்க்கிறது. விளைவாக மகாத்மாவை மட்டுமல்ல, மகாத்மாவாக ஆளுமையேற்றம் பெற்ற மோகன்தாஸையும் வரலாற்றில் பதித்து நிறுத்துகிறது.

காந்தியின் வாழ்க்கை காலத்துள்ளிருந்து வெவ்வேறு காலப் புள்ளிகளைத் தேர்வு செய்து ஒரு புனைவு வட்டத்தை முயன்று பார்ப்போம். ஒரு திரைப்படத்தின் கதை 1947 ஆகஸ்ட் 15ஆம் நாள் அதிகாலை (ஆங்கில நேரப்படி) பன்னிரெண்டு மணி ஒரு நிமிடத்தின் போது காந்தியின் வாழ்க்கையில் துவக்கம் பெற்று, பிர்லா மந்திர் பிரார்த்தனைத் திடலில் நாதுராம் கோட்ஸேவால் சுடப்பட்டு 'ராம்.. ராம்... ராம்' என்று உச்சரித்தபடி மண்ணில் சாயும் வரையிலான காலகட்டமும் வாழ்க்கை வரலாற்றுத் திரைப்படத்திற்காகத் தெரிவு செய்யப்படலாம். காந்திக்கு வாய்த்தது ஒரே வாழ்க்கை. அந்த வாழ்க்கைக்குள் எண்ணற்ற கதைகளுக்கான சாத்தியங்கள். நாதுராம் கோட்ஸேயின் வாழ்க்கையிலும் இத்தனை சாத்தியங்கள் உண்டுதான்.

உயிர்க்கொலையை நிராகரிக்கிற மதிப்பீட்டியக்கம் காந்தியையும், அவரது அடியொற்றிய எண்ணற்றோரையும் விளைவித்தது போல, எதிர்நிலை மதிப்பீட்டியக்கம் நாதுராம் கோட்ஸேயையும், அவரைப் போன்ற எண்ணற்றோரையும் விளைவித்திருந்தது. அப்படி விளைந்திருக்கக்கூடிய, கோட்ஸேவின் நோக்கத்தைக் கொண்டதொரு ஆளுமையுள் கூடு பாய்ந்து வரலாற்றுக்குள் பயணம் புகுவதென்பது, காந்திய மதிப்பீட்டியக்கத்தை சம காலத்தில் நிறுத்தி விசாரணை செய்கிற கலானுபவமாக வாய்க்கும். அப்படியானதொரு காலப் பயணம்தான் கமல்ஹாஸனின் 'ஹேராம்'. காந்தி சுடப்பட்ட தருணத்தை, அல்லது சுடப்பட்டதற்கான நோக்கத்தை மையமாகக் கொண்டியங்கும் புனைவுருவான 'ஹேராம்' வாழ்க்கை வரலாற்றுத் திரைப்படம் அல்ல; வரலாற்றுத் திரைப்படம் அல்ல; காலகட்டத் திரைப்படம் அல்ல; வரலாற்றுப் புனைவு(Historical fiction). காந்தி என்ற ஒருவர் வாழ்ந்தார் என்பதும், அவர் சுடப்பட்டு இறந்தார் என்பதும் வரலாற்று உண்மைகள். இந்த ஆதார அச்சில் நிலைகொண்டு சுழன்ற படைப்பு மனம் வரைந்துரு காட்டிய புனைவு வட்டமே 'ஹேராம்'.

வரலாற்றுப் புனைவுகளில் புனைவு வட்டத்தின் ஆதார அச்சு வலிமையான வரலாற்று உண்மையில் நிலைகொண்டு சுழல வேண்டும் என்பது படைப்பியக்க மூலக் கட்டளை. காலகட்டத்தின் ஜடயதார்த்தம் மீளுரு பெறவேண்டும் என்பது மூல விதி. ஆனால் கதைமாந்தர்களும், கதைச் சலனங்களும், கதையும் புனைவாளரின் சுதந்திரப் பாங்கிலிருந்து உற்பத்தி பெறலாம். புனைவாளரின் வேரார்ந்த சரித்திப் பிரக்ஞையுள்ளிருந்து மின் வெடிப்பாய் சீறுண்டு சமகால வரலாற்று ஆழ்மன வெளியைப் பிளந்தோடுகிற தரிசன மின்னலே வரலாற்றுப் புனைவுகளின் கலாசக்தி மூலம்.

காலகட்ட சினிமா என்பது, புனைவாளருக்கு இன்னும் கூடுதலான புனைவுச் சலுகைகளை அனுமதிக்கிறது. கால கட்டத்தின் ஜடயதார்த்தம் மீளுரு பெறவேண்டும் என்பது மூல விதி. கதைமாந்தர்களோ, கதைச்சலனங்களோ, கதையோ வலுவான வரலாற்று ஆதாரங்கள் மீது நிலை கொண்டு சுழன்றேயாக வேண்டுமென்ற கட்டளை இங்கில்லை. வேரார்ந்த சரித்திரப் பிரக்ஞையும் தன்விழிப்பும் கொண்ட பெருங்கலைஞர்கள் சுதந்திரச் சிறகுந்திப் பார்வையாளனைக் கவ்விப் பறந்து ஒளிமயமான புனைவு வெளிகளில் வீசியெறிந்து கலா வேடிக்கைகள் காண்பிக்கலாம். சரித்திர பிரக்ஞை, மதிப்பீட்டு மண்ணாங்கட்டி ஒரு எழவும் வேண்டாம் என்று புறக்கணிக்கிற, கண்ணில்லாச் சித்திரமே போதும் என்று அடம்பிடிக்கிற கதைக்காரர்கள் வெற்றுப் பொழுதுபோக்கு கதைகளையும் இந்தப் புனைவுருவில் சொல்லிப் பார்ப்பதுண்டு. காலகட்ட சினிமா என்ற புனைவுருவில் காதல் கதை, மர்மக் கதை, திகில் கதை, நகைச் சுவைக் கதை, பழிவாங்கும் கதை, சாகஸக் கதை, காமக் கதை.... எந்த வகையையும் முயன்று பார்க்கலாம்.

விஜயின் இயக்கத்தில் உருவான 'மதராசப் பட்டினம்' காலகட்ட சினிமா. ஆங்கிலேயர் இந்தியத் துணைக் கட்டத்தைத் துறந்து கப்பலேறிய காலகட்டமே புனைவுருவின் காலகட்டம். காலகட்ட வெளியில் சரித்திரப் பிரக்ஞையும், நுண்மதிப்பீடுகளும், துளியளவு ஒளிகூடப் பெய்துவிடலாகாதென்ற பிரக்ஞையிலிருந்து பிறந்த புனைவுரு. புனைவாளரால் தயாரிக்கப்பட்ட கதை என்கிற பொம்மை புனைவாளரின் விருப்பத்துக்குகந்த காலவெளியில், இந்திய விடுதலைக் காலத்தில் நிறுத்திச் சாவி கொடுக்கப்படுகிறது. இந்த பொம்மையின் பொறிப் பிணைப்பைத் திருத்தியமைத்து வேறொரு காலவெளியில் நிறுத்திச் சாவி கொடுத்தால் அங்கேயும் கடக் கடக் கடக் கென வோ டும். காலகட்டத்தின் ஜடயதார்த்தம் மீளுருப் பெறுவதாலேயே 'மதராசப் பட்டினம்' காலகட்ட சினிமா என்றழைக்கப்படுகிறது. துலாம்பரமாகச் சொல்வதெனில் ஆர்ட் டைரக்டர், காஸ்ட்யூமர் உள்ளிட்டோரின் கலாபூர்வ செயல்திறன்களால் காலகட்ட சினிமாவாக ஒப்பனை பெறுகிறது.

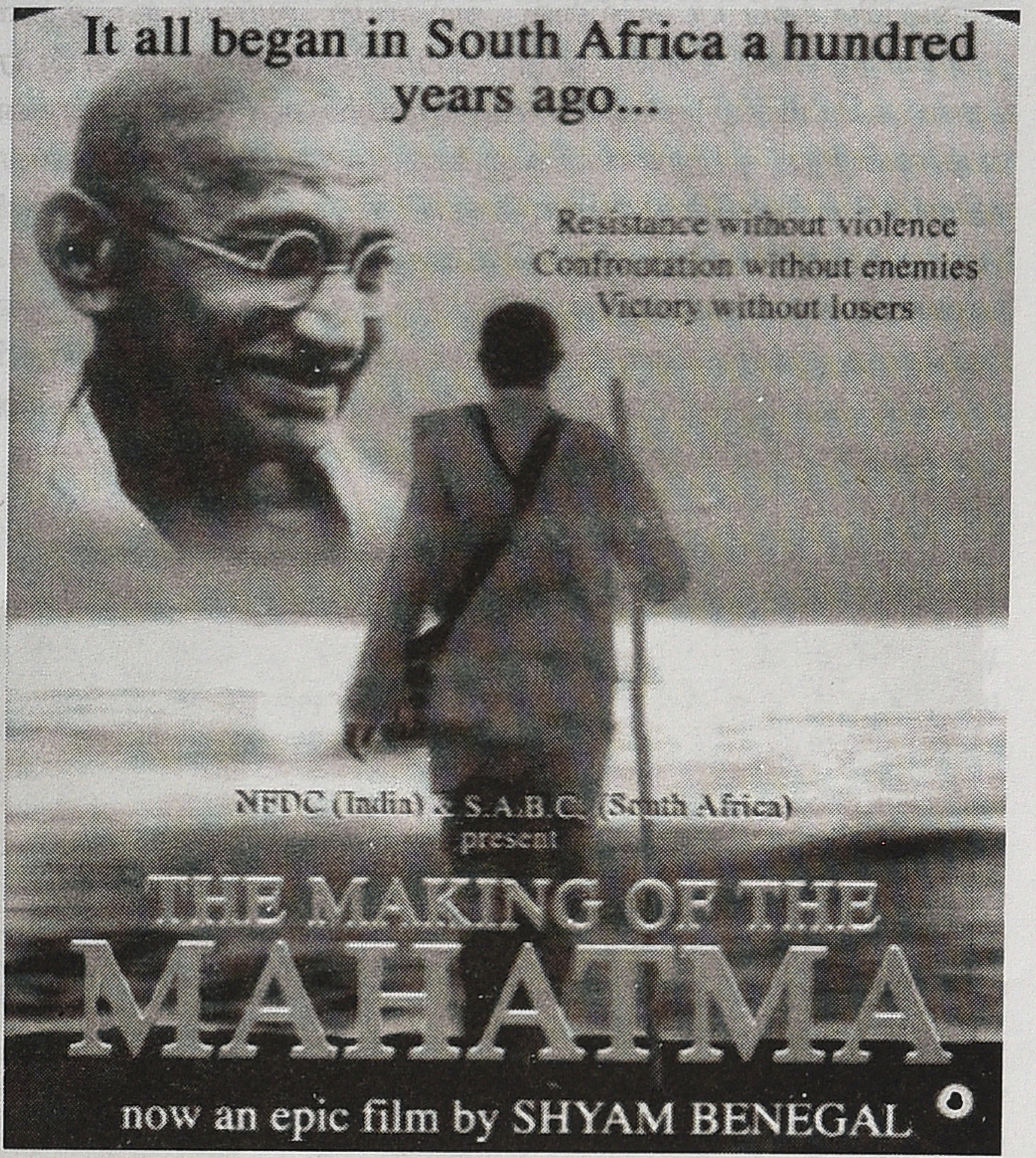
பிரியதர்ஸனின் சிறைச்சாலையும் இதே வகையான பேரலங்காரங்கள் தீற்றப்பெற்ற வெற்றுக் குடுவைதான். ஆங்கிலேயரின் எதிர்ப்பாளர்கள் அந்தமான் சிறையில் தளைப்படுத்தப் பட்டனர் என்பதும், அதற்காகவென்றே அந்தமான் சிறை அமைந்திருந்தது என்பதும் வரலாற்று உண்மைகள். இந்த ஆதார அச்சில் நின்று சுழன்ற படைப்பு மனம் வரைந்துரு கொடுத்த புனைவு வட்டமே 'சிறைச்சாலை'. காலகட்டத்தின் ஜடயதார்த்தம் மீளுரு பெறுகிறது. தேசப் பற்று என்கிற சரக்கானது முந்திரிப் பருப்பு, கொத்தமல்லித் தழை மதிப்புக்கு ஆங்காங்கே அவ்வப்பொழுது தூவிவிடப் பட்டிருந்தாலும், மூலத் தேவையான சரித்திரப் பிரக்ஞை, மதிப்பீட்டு நுண்மை ஆகிய சரக்குகள் 'யாருக்குத் தேவை?' என்ற குரலுடன் விடுவிக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

சசிக்குமாரின் 'சுப்ரமணியபுரத்'தில் புனைவுருவின் காலகட்டம் 1987ல் துவங்கி 2008ல் முடிகிறது. இந்த

புனைவுருவிலும் காலகட்டத்தின் ஜடயதார்த்தம் மீளுரு பெறுகின்றது. கதைமாந்தர்களும், கதைச் சலனங்களும், கதையும் வரலாற்று ஆதாரங்கள் எவற்றிலிருந்தும் துலக்கம் கொள்ளவில்லை. ஆனால், எண்பதுகளின் தமிழ்ச் சமூக யதார்த்தங்களிலிருந்து உயிரெடுத்து வந்த கதை மாந்தர்களது வாழ்வில் அச்சு கொண்டு சுழல்கிறது புனைவு வட்டம். கதைச் சலனங்களும், கதையும் எண்பதுகளின் சமூக யதார்த்தங்களிலிருந்து புனைவாளரால் இழைபிரிக்கப்பட்டவை. சுப்ரமணியபுரத்தில் மொழியப்பட்ட காலகட்டம் வரலாற்றுப் பிரக்ஞையுடன் மொழியப்படவில்லை. ஆனால் சுப்ரமணியபுரத்து மனிதர்களை ஈர்த்து விலக்குகிற துரோகங்களையும், விசுவாசங்களையும் லோகாயுத நோக்கில் அவதானித்துத் தீர்ப்பு வழங்குகிறது புனைவாளரின் பிரக்ஞை.

சுப்ரமணியபுரம் 1987ல் துவங்குகிறது. இந்த ஆண்டையே ஆதார அச்செனக் கொண்டு எண்ணற்ற புனைவு வட்டங்களை வரைந்து பார்க்கமுடியும். தமிழரின் வரலாற்றில் ஒரு காலத்திலும் களையெடுத்துவிட முடியாதபடியான நெடுங்காலத் துயரங்களுக்கு வித்திட்ட ஆண்டு 1987; கிட்டத்தட்ட இரண்டரை ஆண்டுகள் நீடித்த இந்திய ஈழப் போர் துவங்கிய ஆண்டு. வேரார்ந்த சரித்திர பிரக்ஞையும் தன் விழிப்பும் கொண்டதொரு கலையாளுமை 1987 என்கிற ஆதார அச்சில் நிலை கொண்டு சுழன்று, கடந்த காலத்தைக் கதையாக மொழிவதற்கான புனைவுருக்கள் அனைத்தையுமே முயன்று பார்க்க முடியும். வரலாற்றுச் சினிமா, வாழ்க்கை வரலாற்றுச் சினிமா, வரலாற்றுப் புனைவு, காலகட்ட சினிமா உள்ளிட்ட அனைத்துப் புனைவுகளுக்கும் சப்ளை பண்ணுவதற்கான மூலச் சரக்குகளைப் பதுக்கி வைத்திருக்கிற ஆண்டு. தமிழரின் காலத்தை மொழியும் புனைவுருக்களுக்கான மூலச் சரக்குகள், வரலாறாகத் தொகுக்கப்படாத தமிழரின் காலம் தொட்டு இற்றைய நாள் வரையிலானவை ஏராளம் ஏராளம். ரகசிய வரைபட வாசிப்பறியாதவர்கள் வந்தடைய முடியாத பிராந்தியங்களுக்குள் ஒரு பொழுதும் இமை துஞ்சா கால வேதாளத்தின் எங்கெங்கும் அலைந்து மிதக்கிற விழிகளால் காவல் செய்யப்படுகிற அருஞ் செல்வம் இது. தமிழரின் கால் நூற்றாண்டுக்கு முந்தைய காலகட்டமாகிய எண்பதுகளிலேயே இவ்வளவு வளமான மூலச் சரக்குகள் புதைந்திருக்க, பதினைந்து நூற்றாண்டுகளுக்கு முந்தைய மூலச் சரக்குகளை முயன்று பார்த்திருக்கிறார் முருகதாஸ். நன்று நல் அவா! கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டில் மறைந்த போதிதர்மரின் சீனப் பயணத்தில் அச்சு கொண்டு சுழன்றதால் வடிவுற்றது ஏழாம் அறிவின் புனைவுரு. காலத்தைக் கதையாக, மொழிகிற புனைவுருக்களுள் எவ்வுரு இவ்வுரு?

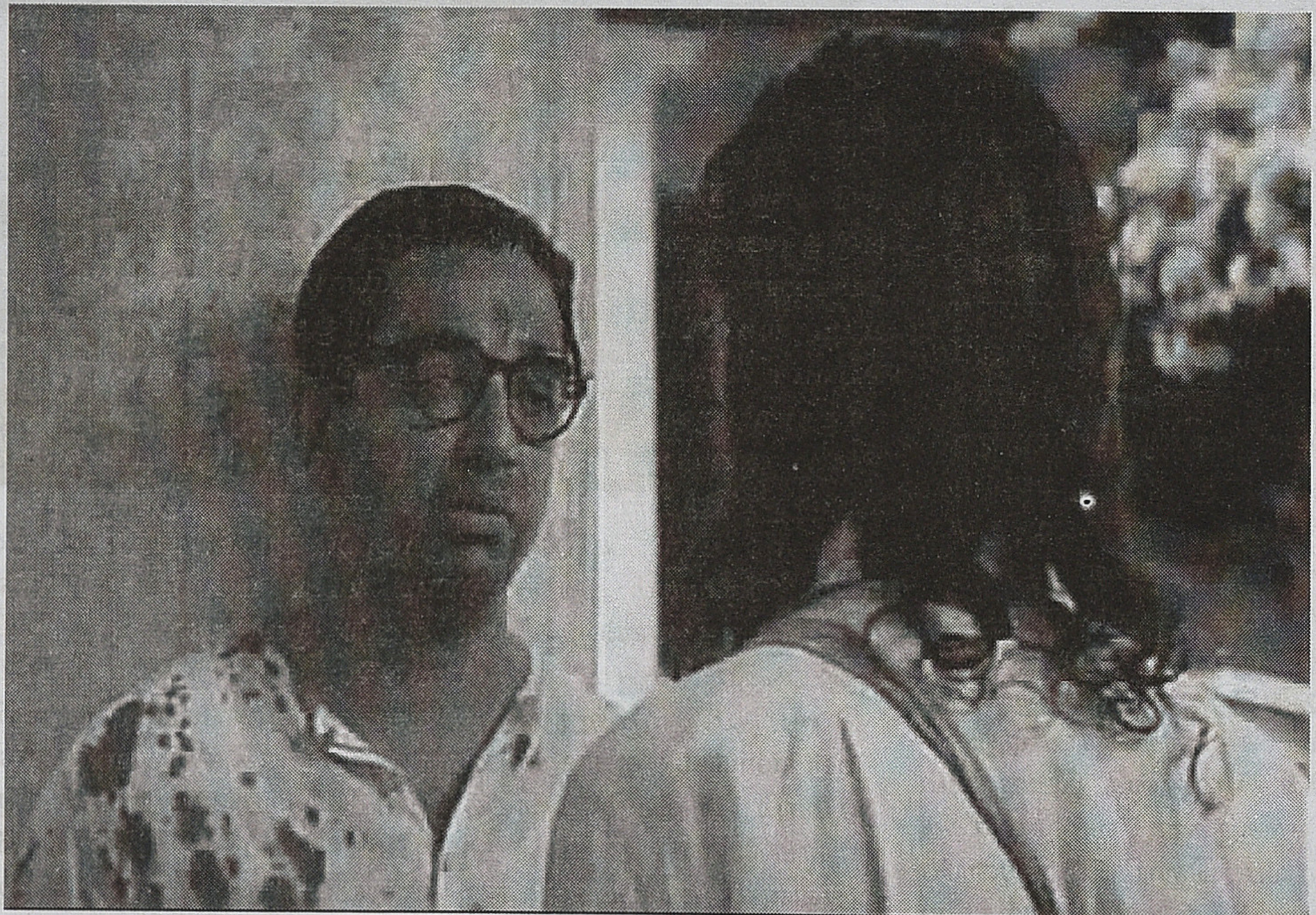
பௌத்த மெய்யியக்கம் சென் பௌத்தம் என்ற புதிய மரபைத் தோற்றுவித்த கால மூலத்தைக் கண்டடைவதற்காகக் காலத்தை அகழ்ந்தாய்வு செய்கிற வரலாற்றுத் திரைப்படமா? இளவரசாய் அரச குலத்துதித்து பௌத்த ஞானியாய் தவப்பீடமேறிய போதிதர்மரின் வாழ்க்கை வரலாற்றுத் திரைப்படமா? போதிதர்மரை சீன தேசத்துக்குச் செலுத்திய போதிசத்வப் பணியில் அச்செடுத்துச் சுழல்கிற வரலாற்றுப் புனைவா? பௌத்தத்தை ஒரு தத்துவமரபாகவும், வாழ்க்கை நெறியாகவும் ஆசியாவின் பெரும் பரப்பில் விதையிட்டுப் பரப்ப முயற்சித்த 'காலகட்டத்தை' அவதானிக்கிற காலகட்ட சினிமாவா?



மேற்கண்ட புனைவுருக்கள் எவற்றுள்ளும் அடங்க மறுக்கிற ஏழாம் அறிவு என்ற புனைவுள் அடங்கியிருப்பவை எவையெவை என்று விண்டுகிளர்த்தினால் ஏழாம் அறிவும் அடங்கும். ஏழாம் அறிவுக்குள் அடங்கியிருக்கிற தமிழ்ப் பெருமிதம், தமிழ்த் துயரம் ஆகிய சுய அடையாளக் கூறுகள் (self identifiable elements) மிகையாகப் பூசிக்கப் படுவதால் ஏழாம் அறிவும் ஒரு தமிழ்ப் பெருமிதமாகிவிட்டது என்பதொரு தமிழ்த் துயரமே. இருபதே நிமிடங்கள் ஆவணக் குறிப்புகளாக கதையாக அல்ல விரிகிறது போதிதர்மரின் வாழ்க்கை; குரலாக இணைவரும் பின்னணி விவரணை போதி தர்மர் சீனாவுக்குச் சென்று போர்க்கலை கற்பித்த பின்னணியை விளக்குகிறது. (இந்த இருபது நிமிடங்களில் புனைவின் அழகியலும், சினிமா மொழியின் கலானுபவமும் எங்கே? தமிழ்நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனத்தின் வரலாற்றுப் பாடப் புத்தகத்தைப் படிப்பதால் கிட்டுகிற சுவையனுபவத்தைக் கூட இந்தத் திரைப்படம் வழங்கவில்லை.) பின்னர் தற்காலத்துள் தாவிக் குதிக்கிற கதையில் அரவிந்தன் என்ற இளைஞனைக் காண்கிறோம். இவன் போதிதர்மரின் வம்சாவளி; போதிதர்மரின் டி.என்.ஏ இவனுடலில் தங்கியிருக்கிறது. கதையின் இறுதியில் இந்தியர்களுக்கு எதிரான சீனச்சதியை முறியடிக்கிறான் போதிதர்மரின் டி.என்.ஏ வைச் சுமந்திருப்பவன் என்பதால். ஆறாம் நூற்றாண்டையும் சமகாலத்தையும் பிணைக்கிற கண்ணியாக இந்த டி.என்.ஏ. போதிதர்மரின் டி.என்.ஏ அவனுள் உறைந்திருப்பதால், போதிதர்மரின் போர்க்கலை ஆற்றலும் (நோக்குவர்மம் உட்பட) அவனுள் பொதிந்திருப்பதாக விளக்குகிறது கதை. சரி; போதிதர்மரின் பண்புகள் என்னவாச்சு சார்? மனப் பிறழ்ச்சிக்கு ஆட்பட்டவனை ஒத்த நடவடிக்கைகள் கொண்ட அரவிந்தனுக்குள் பதிந்திருக்கிறதாம் போதி தர்மரின் பேராற்றல்கள்; பண்பு? ஞானம்? டி.என்.ஏ ஒரு கண்ணியாகச் செயல்படுகிறதென்றால், எங்கே போதிதர்மரின் மெய்யறிவு? குறைந்த பட்சப் புனைவுதர்க்கம் கூடக்

கடைபிடிக்கப் படவில்லை. அறிவியற் ஆய்வுக் கூடத்துள் அரவிந்தனை அடைத்து, போதிதர்மரின் டி,என்,ஏ. வை உசுப்பி இயக்க வைக்க முயற்சிகள் நடக்கின்றன. பதினைந்து நூற்றாண்டுகளுக்கு முந்தைய போதிதர்மர் திரும்பி வந்தாரெனில் நாடு சுபிட்சமாகுமாம். ஹிட்லரின் டி.என்.ஏ.விலிருந்து இன்னொரு ஹிட்லரை உருவாக்க முயன்றால் என்னவாகுமோ? (இந்த வகை மானுடகுல விரோத இச்சையையும் சில பித்துக்குளி ஜெர்மானியர்கள் முயற்சித்தபோது புரட்சிகர ஜெர்மானியர்களால் எள்ளி நகையாடப்பட்டது என்பது சரித்திர விபரம்).

போதிதர்மரைப் போலொரு தவப்புதல்வராக



அரவிந்தனை மாற்றுவதற்காக உசுப்படவில்லை டி.என்.ஏ; போதிதர்மரின் மருத்துவத் திறமையும், சண்டைத் திறமையும் தான் முருகதாஸுக்குத் தேவை; போதிதர்மரின் தவ ஆற்றல் அல்ல. எவராலும் பிழைக்க வைக்க முடியாது என்ற இறுதிக் கட்டத்தில் வீழ்ந்து கிடப்பவரைப் பிழைக்க வைப்பது மருத்துவ சாகசம். எவராலும் தீர்த்துக்கட்ட முடியாது என்ற வலிமை உச்சத்தில் நிற்பவரைத் தீர்த்துக் கட்டுவது சண்டைக் கலை சாகஸம். இப்படியாகத்தான் சாகஸங்கள் கையாளப்பட்டிருக்கின்றன. உண்மையில் சாகஸங்களைக் கலையாக மாற்றுவதென்பது மேதமை. ஒரு துறவியை வைத்து என்ன சாகஸம் நிகழ்த்திக் காட்ட முடியும்? அதிக பட்சம் நடுத் தெருவில் துணியை அவிழ்த்துப் போட்டுவிட்டு போக முடியும்... அவ்வளவுதானே? என்று தோன்றியிருக்கலாம். ஆனால் அத்தகு துணிவே மெய்யான சாகஸம். ஸ்ரவணபெலகுலாவின் சந்திரகிரிக் குன்றுச்சியில் ஒளி சிந்தி நிற்கிற சமணத் துறவியே சாட்சி. 'போதிதர்மர் யார்?' என்பதையே புரிந்து கொள்ளாதவர் போதிதர்மரின் தொல்பெருமையைக் கண்டெடுத்து நவீனத் தமிழ்ச் சமூகத்துக்குக் கொடையளிக்கிறாராம். நல்ல விடம்பனம்.

ஒரு மனிதனுக்குள் நிகழ வேண்டிய அடிப்படை மாற்றமென்பது அகநிலையில் தான்; புறத் திறன்களில் அல்ல. மடமையில் இருந்து விழிப்புக்கு; அகந்தையில் இருந்து தன்னடக்கத்திற்கு; துயரத்தில் இருந்து மகிழ்ச்சிக்கு; வன்முறையில் இருந்து அன்புக்கு.

அன்பின் வழியது உயிர்நிலை அஃதிலார்க்

கென்புதோல் போர்த்த வுடம்பு.

இந்த அகநிலை மாற்றம் என்பதுவும் டி.என்.ஏ வை உசுப்புவதால் நிகழ்ந்துவிடாது. தன்மய விழிப்பின் மானுடகுலத் தேவையை உணர்ந்தவர்களின் நிராகரிப்புக்குரிய வழிமுறை இது. ஒருவரின் டி.என்.ஏ.வை உசுப்பிவிட்டு அவரை ஆற்றல்மிக்கவராக மாற்றிப் பார்த்தால் என்னவாகும் என்ற கேள்வியுடன் ஒரு புனைவு உருக்கொள்வதில் தவறில்லை. போதிதர்மர் என்கிற கடந்த காலப் போராளுமை ஒன்றின் டி.என்.ஏ சமகால வெளியில் உசுப்பப் பட்டால் என்ன நேரிடும் என்ற அர்த்தச் சுவை பொதிந்த கேள்விக்கு விடைதேடும பயணத்தை வேரார்ந்த சரித்திரப் பிரக்ஞையுடனும், தன்மய விழிப்புடனும் துவக்கியிருந்தால் உன்னதப் படைப்பாக உருப்பெற்று இருந்திருக்கும். தத்துவமும், தாந்த்ரீகமும், அறிவியலும் தத்தம் வண்ணங்களுடன், வீச்சுகளுடன், வலிமைகளுடன் பொருதி முயங்கும் கலா வெளியில் காலங்களின் வடிவங்களைக் கலைத்து வீசி ஆடிப் பார்க்கும் கலா மேதைமையின் புனைவு விளையாட்டு இது. தமிழரின் சினிமா வரலாற்றில் படைப்பாக்கம் பெற்ற முதல் வரலாற்று அறிவியல் புனைவாக (Historical science fiction) உருப்பெற்றிருக்க வேண்டிய திரைப்படம் இது. முருகதாஸிடமிருந்து வந்திருக்கிறது மசாலாப் படம்.

அரவிந்தன் ஒரு காட்சியில் திடீரென முழக்கமிடுகிறான்; 'தமிழனை வென்றது வீரமல்ல; துரோகம்' என்று. படத்தின் துவக்கக் காட்சியிலிருந்து நாம் கண்டுவந்த அரவிந்தன் மனநிலை பிறழ்ந்தவன். பொட்டப்புள்ளயைப் பார்த்தவுடன் பல்லிளிக்கிறான் தன்விழிப்பின்றி. கண்டதும் காதலுக்கு நாம் பகைவரல்ல. அண்ணலும் நோக்கட்டும்; அவளும் நோக்கட்டும் பிழையென்ன? காதல் நன்று. காதல் இனிது. காதல் அமுதம். ஆனால் அரவிந்தன் பல்லிளிக்கும் போது, மறை கழன்ற கேஸோ என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. அரவிந்தனின் நடவடிக்கைககள் அப்படி! ஒரு அழகான பெண்ணை அணுகுவதற்கான நளினங்களும், சுய மரியாதைகளும் அறியாதவன். தமிழின் மசாலாப்படக் கதாநாயகர்கள் பெரும்பாலும் இப்படிச் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள் தான். ஆனால் இப்படிப்பட்ட மனோநிலை கொண்ட கதாபாத்திரமா, எந்த நுன்ணுணர்வுமற்ற மசாலா ஹீரோவா 'தமிழனுக்கு நிகழ்ந்தது துரோகம்' என்று முழங்க முடியும். அழகான பெண்ணை அணுகியது ஒரு ஆளுமை; தமிழனுக்கு

இழைக்கப்பட்ட துரோகத்திற்கு நீதி கேட்டது வேறொரு ஆளுமை. இருவரும் வேறு வேறு மனோபாவம் கொண்டவர்கள். திரைக்கதையை விமர்சிப்பவர்கள் சொல்லக் கூடியது 'logic mistake' தர்க்க தவறல்ல இது. புற யதார்த்தங்கள் மீறப்படும் தருணங்களில் அல்லது புற யதார்த்தங்களின் இணைப்புப் பொறிமுனைகள் பொருத்தப் பாடற்ற குழி மேடுகளுடன் இடிபடும் தருணங்களில்தான் தர்க்கப்பிழை என்று குறிப்பிட முடியும். கதாபாத்திரத்தின் அகவுணர்ச்சி சார்ந்த, மனோபாவம் சார்ந்த, கருத்துலகம் சார்ந்த jump களை தர்க்கப் பிழை என்று குறிப்பிடுதல் தர்க்கப் பிழையாகும். உண்மையில் இவ்வகையான திரைக்கதைப் பழுதுகள் அறமற்ற மனோநிலையிலிருந்து பிறப்பவை. ஒரு காட்சியில் அடாவடித் தனமாக நடந்து கொள்ளும் கதாபாத்திரம் வேறொரு காட்சியில் 'நீதிநேர்மை' என்றெல்லாம் பேசுவது, படைப்புக் கட்டமைப்பின் தர்க்கம் சார்ந்த பிழையா? படைப்பு மனதின் அறம் சார்ந்த பிழையா? என்று கேட்டுப் பார்த்துக் கொள்வது பலன் தரும்.

அரவிந்தனின் முழக்கம் சரித்திரப் பிரக்ஞை கொண்ட தீவிர மனோபாவத்தின் முழக்கம். அத்தகு மனோபாவம் கொண்டவனாக அத்தகு ஆளுமையாக அதற்கு முன்னர் ஒரு காட்சியிலும் அரவிந்தன் சித்தரிக்கப்பட்டிருக்கவில்லை. so called மசாலாப் படக் கதாநாயக பாத்திரமான அரவிந்தன் கேணத்தனமாகப் பிதற்றுவதைத்தான் முந்தைய காட்சிகளில் கண்டிருக்கிறோம். திடீரென்று அவன், 'தமிழனுக்கு நிகழ்ந்தது துரோகம்' என்று முழங்கும் போது அதுவும் கேணத்தனமான பிதற்றலாகத் தானே இருக்க முடியும். இதன் பெயர்தானே தர்க்கம்! அரவிந்தனின் முழக்கத்தை சீரியஸாக எடுத்துக கொள்ள வேண்டும் என்று படைப்பாளி கட்டளையிட்டார் எனில், அரவிந்தன் சீரியஸாகச் சித்தரிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்ற கட்டளையை படைப்பாளியின் திசையில் ஏவுவோம். அறத்தின் பிரகடனத்தை ஒரு படைப்பு கையாள வேண்டும் எனில், அந்தப் பிரகடனம் எழுப்பிய மனோபாவத் தொடர்ச்சி படைப்பெங்கனும் பேணப்படல் வேண்டும். ஏழாம் அறிவில் பேணப் பட்டிருக்கிறதா?

ஆயிரம் நடனக் கலைஞர்களுடன் தெரு தெருவாக டிராபிக் சென்ஸின்றி அதுவும் சென்னையில் இடுப்பொடிய அரவிந்தன் நடனமாடும் காட்சிக்கான தூண்டுதலை மைக்கேல் ஜாக்சன் ஆல்பத்திலிருந்து பெற்றுக் கொண்டதாக முருகதாஸ் வெளிப்படுத்தியிருந்தார். என்னே தமிழுணர்வு! தமிழரின் சினிமாவில் தமிழ் அடையாளங்களை அழித்தொழிக்கும் விழிப்பற்ற செயல்களுள் ஒன்று இவ்வகையான நடனக் காட்சிகள். தனது திரைப்படத்தின் வழியாகவே தமிழ் அடையாளத்தை அழித்தொழிக்கிற இயக்குநர், கதாநாயகன் வழியாக முழங்குகிறார் 'தமிழனுக்கு இழைக்கப்பட்டது துரோகம்' என்று. இறுதிக் காட்சியில், வேப்ப மரம் கத்திரிக்காய் என்று... காப்பாற்றப்பட வேண்டிய தமிழ் மரபுச் செல்வங்களின் பட்டியலில் தரப்படுகிறது. அதாவது, மரபு காக்கப்படல் வேண்டும். 'தமிழரின் சினிமா'வுக்கான அடையாளங்களைப் புதைத்த குழிமேட்டில் 'ஹாலிவுட்' பாணியில் 'அமெரிக்க' அடையாளங்களுடன், 'இந்தியத் தன்மையுடன்' உருவான திரைப்படத்தின் இறுதியில், 'தமிழ் மரபைக் காப்பாற்றி வையடா முட்டாள் தமிழா' என்கிற ரீதியில் வகுப்பெடுக்கிறார் கதாநாயகன். ஏதோ எதையோ ஓதினாற் போலிருக்கிறது. இவ்வகையான முரண்களைத் தான், தர்க்கப் பிழையினால் உருவானவையல்ல; அறமற்ற மனோநிலையிலிருந்து பிறப்பெடுப்பவை என்கிறோம்.

நான்காம் கட்ட ஈழப்போரின் இறுதிப் பேரழிவுக் காலத்தில் துயருற்று வக்கற்று நின்ற உலகத் தமிழினத்தின் குற்றவுணர்ச்சி அய்யா, 'தமிழனுக்கு இழைக்கப்பட்டது துரோகம்' என்ற பிரகடனம். பெரியார், பெருஞ்சித்திரனார், பாவாணர், தோழர் தியாகு உள்ளிட்ட தமிழ்வழித் தேசியப் போராளிகளின் பிரகடனம் இது. தமிழ்வழி அரசியல் மரபின் பண்பாட்டு மரபின் தொடர்ச்சியில் நிற்பவர்களது பிரகடனம். மேற்படி மரபுக்காகத் தமது வாழ்வையே ஒப்புக் கொடுத்தவர்களின் பிரகடனம். மேற்படி மரபின் கூறுகள் ஏதொன்றும் ஏழாம் அறிவுக்குள் இல்லை. தீனா துவங்கி ஏழாம் அறிவு வரையிலான முருகதாஸின் படைப்பியக்க வரலாற்றிலும் மேற்படி மரபின் கூறுகள் கடுகளவும் காணப்பட்டதில்லை. தெலுங்கிலும் இந்தியிலும் பணம் பண்ணுவதற்காக ஹைதராபாத்திலும் மும்பையிலும் படம் பண்ணிப் பலகாலம் முகாமிட்டு திரும்பியிருக்கிற முருகதாஸுக்குள் 'திடீர் தமிழ்க் கட்டி' புற்றுவிட்டிருக்கிறது. தமிழ்ப் போராளிகளுக்குரிய மதிப்புமிகு பீடத்தில் அமர்த்தி வைக்கப்பட்டிருக்கிறார். திடீரென்று பீடத்திலிருந்து இறங்கி ஓடக்கூடும் ஹைதராபாத்திற்கோ மும்பைக்கோ! தமிழ் நிலத்தில் படமெடுத்த போது தமிழர்களுக்குத் தமிழ்ப்பற்று ஊட்டியவர், மராட்டிய நிலத்தில் படமெடுக்கும்போது மராட்டியர்களுக்கு மராட்டியப் பற்றினையும் (ஆனால் இந்தி சினிமா). தெலுங்கு நிலத்தில் படமெடுக்கும் போது தெலுங்கர்களுக்குத் தெலுங்குப் பற்றினையும் ஊட்டிவிட்டுத் திரும்பி வருவார் போலும். உள்ளார்ந்த தமிழ்ப் பற்று கொண்டவரின் கலா நடவடிக்கை தமிழ் நிலத்தில் நிலைகொண்டிருக்கும். தனது படைப்புகளை தனது மக்களுக்குக் கொடையாகக் கொடுப்பவன் அவன். மேலும் தமிழ்ப் பற்று என்பது தமிழ்ப் பற்றினைப் பேணுவது போன்றே தெலுங்குப் பற்றினையும் பேணுவதாய் இருத்தல் வேண்டும். மராட்டியப் பற்றினையும் பேணுவதாய் இருத்தல் வேண்டும். தெலுங்கு நிலத்தில் தமிழ் இயக்குநர்களின் ஊடுருவலும் தமிழ்த் திரைப்படங்களின் படையெடுப்பும் உண்டு பண்ணிய இழப்பை ஈடுகட்டும் முகமாக 'தமிழுக்கு' எதிரான சில வரையறைகள் விதிக்கப்பட்டிருக்கின்றன தெலுங்குத் திரைப்படத் துறையில். முருகதாஸுக்கு அவை ஏற்புடையனவா இல்லையா? தெலுங்கர்களுக்கு இழப்பை ஏற்படுத்திய பெருங்குற்றத்தில் முருகதாஸ் தமிழருக்கும் பங்குண்டு என்கிறது தெலுங்கர்களின் வரலாறு. தெலுங்குப் பற்றினைப் பேண மறுக்கிற ஃபாசிசம் தமிழ்ப் பற்றுக்காக இரத்ததைச் சிந்தினாலும் அது தியாகமல்ல; ஃபாசிசமே. பிற தேசிய இனங்களின் இறையாண்மையை மறுக்கிற மனவெளி ஃபாசிசத்தின் கூடாரம்.

ஒரு இயக்குநர் எந்தெந்த மொழிகளில் சினிமா எடுக்கக் கூடாதென்று நாம் கட்டளையிடவில்லை. ஆனால் தமிழ்ப் பெருமிதங்களுக்காகத் தோளைக் குலுக்கிக் கொள்பவர்களுக்கும், தமிழ்த் துயரங்களுக்காகக் கண்ணீர் வடிப்பவர்களுக்கும் என்று சில கட்டளைகள் உள்ளன. சொந்த நலன்களுக்காக அவற்றை மீறுபவர்கள் தமிழ்த் துயரங்களுக்காகக் கண்ணீர் வடித்தல் கூடாது. வடித்தால் அது நீலிக் கண்ணீர். ஈழத் தமிழருக்காகத் துயருறுவதென்பது 'வாடின பயிரைக் கண்டபோதெலாம் வாடினேன்' என்று உருகிப் பாடிய அருட்பிரகாச வள்ளலாரின் தன்மயமறுத்த பாங்கிலிருந்து விளைவது. 'அயர்லாந்துப் பாட்டாளிகள்

பிரிட்டிஷ் பாட்டாளி வர்க்கத்துடனும், வேல்ஸ் பாட்டாளி வர்க்கத்துடனும் இணைந்து புரட்சிகரப் பாட்டாளி வர்க்கச் சர்வாதிகாரத்தை நடைமுறைப்படுத்துவதைப் பிறகு பார்த்துக் கொள்ளலாம்; அயர்லாந்து மக்கள் தேசிய சுயநிர்ணய உரிமையின் அடிப்படையில் தங்களுக்கென்று ஒரு தேசத்தை அமைத்துக் கொள்வதுதான் அவர்களது உடனடித் தேவை. வர்க்க முரண்பாட்டை விட இனமுரண்பாடே முதன்மையாகத் தீர்க்கப்பட வேண்டிய சிக்கல்' என்றெழுதிய காரல் மார்க்ஸின் அகண்ட சரித்திரப் பிரக்ஞையிலிருந்து விளைவது. புலியின் பட்டினிக்கு உணவாகத் தன்னுடலையே ஈந்த பௌத்த பிக்குவின் போதி நிலையிலிருந்து விளைவது. ஃபேஷன் சரக்கல்ல.

ஈழத்தமிழினத்தை அரசியல்வாதிகளும், ஆட்சியாளர்களும், ராஜதந்திரிகளும் வஞ்சித்து முடித்து பின்னர், 'மிச்சம் இனி என்ன இருக்கிறது' என்ற கேள்வியுடன் அண்ணாந்து பார்த்துக் குமுறுபவர்களிடம் கலைஞர்களின் திசையிலிருந்து 'இதோ இன்னும் நாங்கள் இருக்கிறோம் அதே வரிசையில்' என்று சொல்வதாக அமைகிறது இத்தகைய தமிழ்க் குரல்கள். தமிழர் என்கிற பெருங்கூட்டத்தின் நன்றிப் பெருக்குக்கு ஆட்பட்டு நெகிழ்கிற sentiment மீது ஆசை கொண்டு ஈழத் தமிழருக்காகக் கண்ணீர் வடிப்பவரால், வடிப்பவருக்கே லாபம். ஈழத் தமிழருக்குப் பயனொன்றும் இல்லை. அவர்களது துயரத்தில் புதிய ரகமொன்று கூடுகிறது என்பது இரகசியச் செய்தி.

இவ்விதமான திடீர் தமிழ்க் குரல்கள் இந்திய மனுதர்மச் சனாதன மரபிலிருந்து கிளைத்தெழுபவை. 'நான் இங்கு பிறந்ததால் நான் இது; நீ அங்கு பிறந்ததால் நீ அது' என்று பிறப்பின் அடிப்படையில் மனித ஆன்மா மீது அடையாளங்களைச் சூடி போடுகிற சனாதனம் இது. 'இது உசத்தி; இதுவில் நான் பிறந்தேன்; அப்படின்னா நானும் உசத்தி' என்று பர்த் சர்ட்டிஃபிகேட் பெருமையை பரம்பரைக்கு காபந்து பண்ணிவைக்கிற வைதீக மனோ மண்டலங்களின் கைங்கர்யம் இது.

புவியை நடத்து; பொதுவில் நடத்து!
வானைப் போல மக்களைத் தாவும்
வெள்ளை அன்பில் இதனைக்
குள்ள மனிதர்க்கும் கூறடா தோழனே!

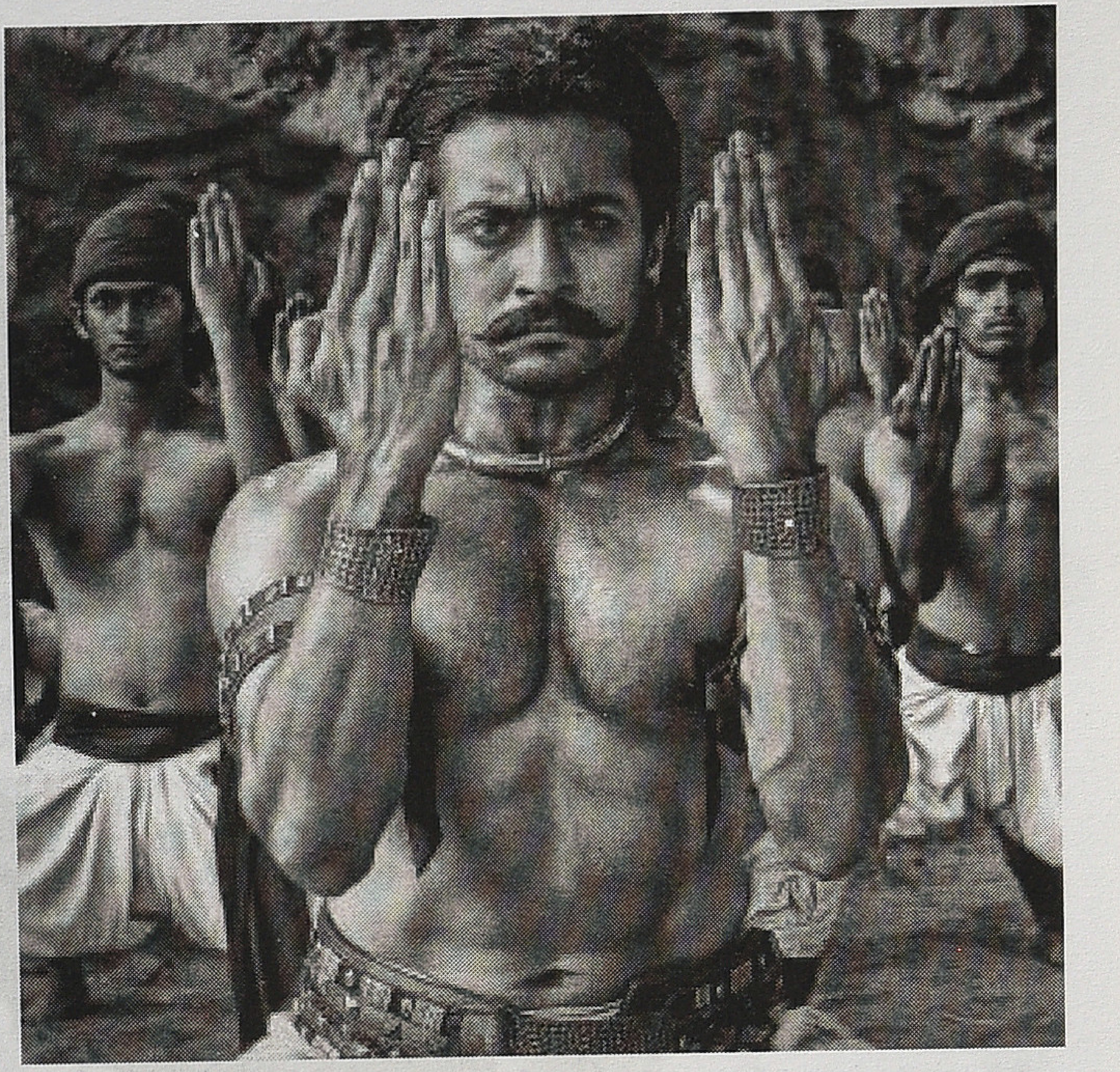
என்று பாட்டிசைத்து 'மானிட சமுத்திரம் நானென்று' கூவிய பாரதிதாசனின் தமிழ்ப் பற்றல்ல இது.

ஒரு இனத்தின் வரலாற்றுப் பெருமிதங்களும், வரலாற்றுத் துயரங்களும் விற்பனைச் சரக்கல்ல. ஒரு இனத்தின் வரலாற்றுப் பெருமிதங்களையும், வரலாற்றுத் துயரங்களையும் சொந்தப் பெருமைகளுக்காகவோ, சொந்தப் பயன்களுக்காகவோ பொதுக் களத்தில் உச்சரித்து விட்டுப் பெயர் பண்ணிக் கொள்வதென்பது த.தி.கோ பிரிவு 27; உட்பிரிவு 7 ன் கீழ், 'ஒரு இனத்தின் மரபைக் களவாடுகிற பெருங்குற்றம்'.

ஒரு இனத்தின் மரபை, வரலாற்று அடையாளங்களை வெகுமக்கள் கலையில் கையாள்வதென்பது பெருங்கலைஞர்களால் மட்டுமே சந்தித்து மீளக்கூடிய பெரும் சவால். முதன்மைத் தேவை, சரித்திரக் கதையல்ல; சரித்திரப் பிரக்ஞை. சரித்திரத்தின் ஒவ்வொரு பக்கமுமே கதைகள் தான்தேதிகளை நீக்கிவிட்டால். வேரார்ந்த சரித்திர பிரக்ஞையற்ற இயக்குநரின் புனைவுகள் வரலாற்றின் பழம் முடிச்சை அவிழ்ப்பதற்கு மாறாகப் புதிய முடிச்சுகளைப் போட்டு விடுகின்றன. பழம் மரபுகளை ஆழ்ந்து பயிலாமல் ஒப்புக்குச் சப்பையாகக் கையாளும் போது, பழம் மரபுகளைக் குறித்த பிழையான மதிப்பீடுகளை சமகாலத்திற்கு விட்டுச் செல்லக் கூடிய புழுவுற்பத்திக் குழியாக மாறிவிடும் அந்தப் படைப்பு. சமூகக் கதைகளின் பிழைகளை மன்னித்து விட்டுவிடுதல் போல வரலாற்றுப் புனைவுகளின் பிழைகளை மன்னித்து விட்டுவிட முடியாது. ஏனெனில் அது வரலாறு! குறிப்பிட்டதொரு வரலாற்றுக் காலம் குறித்தோ, வரலாற்று மாந்தர் குறித்தோ, வரலாற்று நிகழ்வு குறித்தோ மாறுபட்ட புரிதல்கள் ஒவ்வொருவருக்கும் உண்டுதான். ஆனால் உண்மைக் கூறுகள் (facts) பிழைபட மொழியப்படுவதை ஏற்றுக் கொள்ளமுடியாது.

முருகதாஸிடமிருந்து வெளிப்பட்டிருக்கிறது ஒரு கருத்து. தமிழில் வாழ்ந்த ஆசான்கள் எத்தனையோ வித்தைகளைத் தமது சீடர்களுக்கு கற்றுத் தராமல் மறைத்து விட்டார்கள் என்று பழம் பெரும் ஆசான்கள் மீது குற்றம் சுமத்தப்படுகிறது. தானறிந்ததைப் பிறர் அறிந்து கொள்ளக் கூடாது என்கிற எண்ணமாம்! குற்றவாளிகளின் திசை இதுவென்று குறிகாட்டுகிற விரலை நீட்டித்துச் சென்றால் பதினெட்டுச் சித்தர்களையும் கூட பொத்துக் கொண்டு போகும் போல. வர்மப் பள்ளிகளில் காக்கப்பட்டு வருகிற இரகசியங்களுள் ஒன்று என்பது. இந்த இரகசியத்தையும் கற்றுணர்ந்தவரே பூரணமான வர்ம ஆசான். வர்மப் பள்ளியின் மாணவர், ஒரு குருகுலத்தில் பயிற்சி முற்றுப் பெற்ற உடனேயே வர்மத்தை முற்றாகக் கற்றவர் என்று ஆகிவிடாது. பன்னிரண்டு ஆசான்களின் பள்ளிகளில் சீடனாக பயில வேண்டும். அப்பொழுதுதான் அந்த இரகசியம் அவிழும். துண்டு துண்டாக வெட்டிக் கலைத்துப் போடப்பட்டிருக்கும் சித்திர அட்டையின் பன்னிரெண்டு பாகங்களையும் இணைத்துப் பழைய உருவை மீட்டெடுக்கும் விளையாட்டைப் போன்றதுதான் இதுவும். வேறுவிதமாக விளக்குவதெனில் ஏழாம் அறிவின் நாயகி, தனது பெயரின் ஒவ்வொரு எழுத்தை உச்சரிக்கும் பொழுதும் தனது கைபேசியின் வெவ்வேறு பாகங்களை, வெவ்வேறு ஆட்களிடம் இருந்து பெற்றுக் கொள்கிற காட்சியைக் குறிப்பிடலாம். இந்தக் காட்சியில் இரகசியக் குறிப்புகள் வழியாக நிகழ்கிற பரிவர்த்தனையைக் கிட்டத்தட்ட ஒத்ததுதான் இதுவும். பல்வேறு துறைகளின் இரகசியங்களும் எண்ணற்ற முறையில் காக்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. இவற்றுக்கெல்லாம் அடிப்படை அறம் பிறழ்ந்தவர்களின் கையில் அறிவாயுதம் அகப்பட்டு விடக் கூடாதென்ற மானுடகுல அக்கறையே. 'நானே ஃபஸ்ட்டிஸம்' அல்ல.

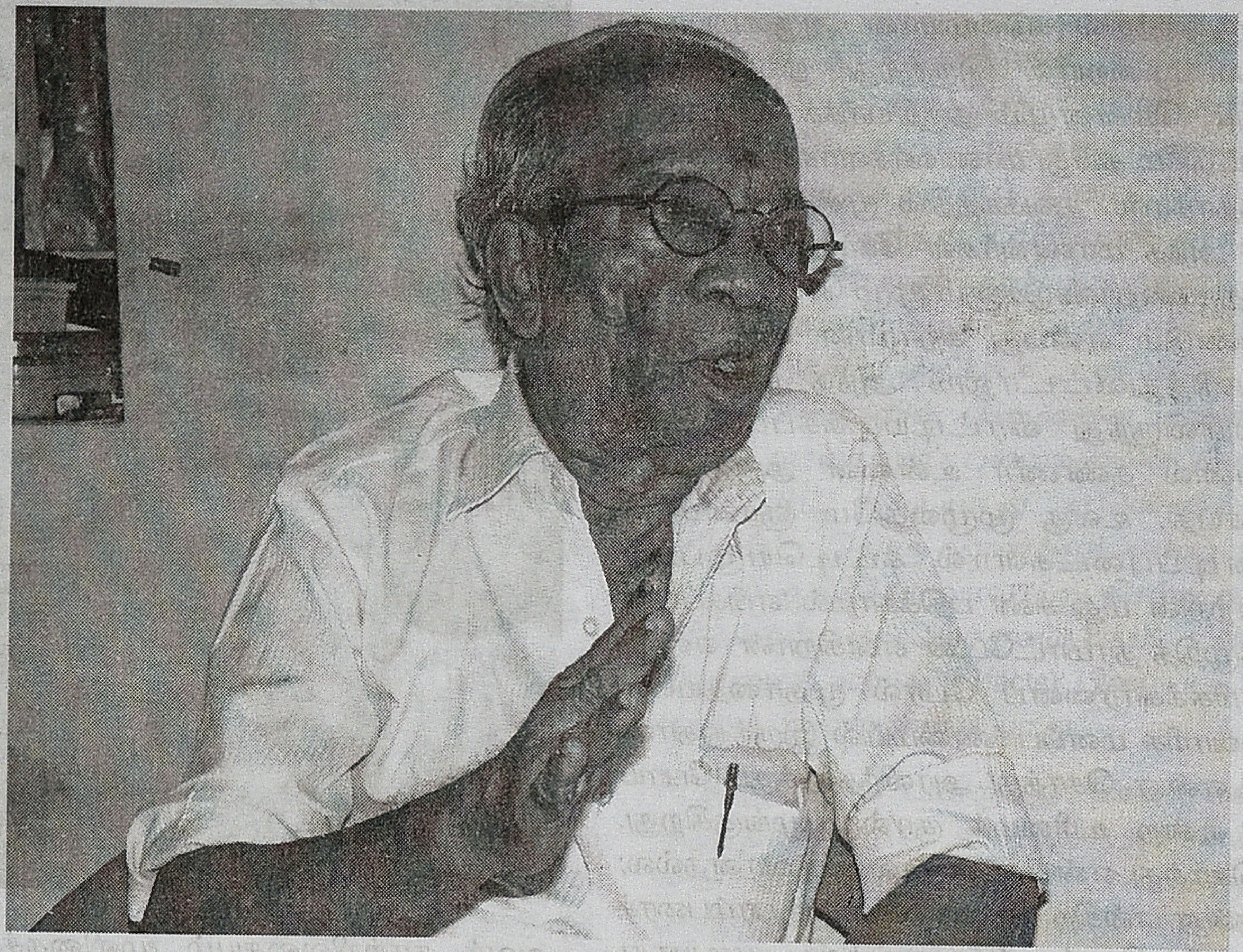
இந்த மண்ணில் அறிவைப் பயிலும் முறைகளும், பயிற்றுவிக்கும் முறைகளும்கூடக் கலையாக இருந்திருக்கின்றன. போதிதர்மர் தூவிய விதைகளால் விளைச்சல் பெற்ற சென் பௌத்த மரபிலும் இந்த 'பயிலும் கலை', 'பயிற்றுவிக்கும் கலை' ஆகியனவற்றின் கலாநளினங்களைக் காணலாம். அறிவுத் துறைகளின் உள் மர்மங்கள் தானாக விளங்கிக் கொள்ளும்படியாகத்தான் இரகசிய சமிக்ஞைகளால் பாதுகாக்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. சூஃபி ஞானி ஜலாலுதினின் பார்வையில் 'தாகம் மெய்யெனில் தண்ணீர் உன்னை அடையும்'.



பித்தாகரஸின் குருகுலத்தில் கடுமையான அருமையான விதியொன்று நடைமுறையில் இருந்தது. நல்லறிவும், பல்கலை ஆற்றலும், மௌனமும் தகுதியாகக் கொண்ட இளைஞர்களை மட்டுமே தனது மாணவர்களாகச் சேர்த்துக் கொண்டவர் பித்தாகரஸ். துவக்கத்தில் மூன்றாண்டுகள் பித்தாகரஸுடன் அந்த மாணவர்கள் சேர்ந்து வாழ்ந்து வரவேண்டும். அந்த மூன்றாண்டுகளும் முழு மௌனத்தைக் கடைபிடிக்க வேண்டும் என்பது கறாரான விதி. ஒரே ஒரு வினா தொடுத்துவிட்டாலும் அந்த மாணவர் பயிற்சிச் சாலையிலிருந்து விரட்டியடிக்கப்படுவார். ‘தாகம் மெய்யெனில் தண்ணீர் உன்னை அடையும்’ என்பதுதான் செய்தி. உலகு முழுவதுமே ஞானமரபு இத்தகு நுண்ணடிப்படைகளால் கட்டியெழுப்பப் பட்டிருந்த வரலாற்றின் மீது கண் பதிக்காமல் ‘எங்கப்பன் எனக்கு சொத்தெழுதித் தரமாட்டேன் என்கிறான்’ என்று சிணுங்குகிற வாரிசுக்காரனைப் போல் மூதாதையரை வைகிறார். இந்த வாரிசு மனப்பாண்மையில் இருந்துதான் போதிதர்மரின் ‘டி.என்.ஏ. சொத்து’ அரவிந்தனுக்குப் போய் சேர வேண்டும் என்ற உரிமைக் குரல் முழங்குகிறது. போதிதர்மரின் சொத்து என்பது ஸ்தூல வடிவானதல்ல; விழிப்புநிலை. டிஎன்.ஏ என்கிற chemical compound பரம்பரைச் சொத்து கேட்டு வக்கீல் நோட்டிஸ் அனுப்பிவிட முடியாது. காலாதீத வெளியில் போதிதர்மரின் பிரக்ஞையைப் புணரும் பிரக்ஞையுள் ஏறி நிலை பெறுகிற பேரின்ப நிலை டி.என்.ஏ தொடர்புடையதல்ல. சொத்தென்று அதை உரிமை கொண்டாடுபவருக்கு ‘சொத்’தென்று ஏதாவது கிடைக்கலாம்; விழிப்பு கிட்டாது.

சித்தர்களின் அறிவியக்கத்தில் மறைமுகஞான மரபின் கவர்ச்சிகரமான பகுதி ரஸவாதம். ரஸவாத வித்தையில் குறிப்பிட்ட சேர்க்கைக்கான சரக்கு கிடைக்காததால் முயற்சிகைளை வீண் பண்ணியவர்கள் பற்றிய குறிப்புகள் ஏராளம் உண்டு. இன்றைக்கு கர்நாடக இசை என்று தவறாக அழைக்கப்பட்டு வருகிற இசை மரபு தமிழர்களுக்குச் சொந்தமானது, ஆரியர்களுக்குச் சொந்தமானதல்ல என்று நிறுவிய மேதை ஆபிரகாம் பண்டிதரின் பெருஞ்சம்பாத்தியம் கரைத்தது ரஸவாத முயற்சிகளின் தோல்வியால் தான். இந்த ரஸவாதத் தோல்வி அவரது இறுதிக் காலத்தைத் துயருடையதாக ஆக்கியது. ரஸவாத வித்தையில் இறுதியாகச் சேர்க்கப்படும் அந்தச் சரக்கு பற்றிய முதல் க்ளூ : தண்ணீர். இரண்டாவது க்ளூ : கசங்கிய குடுவை. மூன்றாவது க்ளூ : உள்மூடி நான்கவாவது க்ளூ : சினமே திறவுகோல். ஐந்தாவது க்ளூ : பச்சை வாசம். இங்கு தண்ணீர் என்பது நஞ்சு. கசங்கிய குடுவை என்பது பாம்பு. உள்மூடி என்பது புறத்திலிருப்பவரால் திறக்க முடியாத மூடி, அதாவது நச்சுப் பை. சினமே திறவுகோல் என்பது சினமே திறவுகோல். பச்சை வாசம் என்பது மூலிகை வாசம். என்ன பாம்பு? என்ன மூலிகை? என்ற கேள்விகள் மிச்சமிருக்கின்றன. குறிப்பிட்ட மூலிகை, குறிப்பிட்ட பாம்பு என்று கண்டடைந்த பின்னர், மூலிகைக்கும் பாம்புக்கும் என்ன தொடர்பு? என்ற கேள்வி எழும்பும். அதற்கொரு விடை கிடைக்கும். பின்னர் கேள்வி. பின்னர் விடை.... இவ்வளவு படிநிலைகள் எதற்கு எனில், காட்டுடன் உயிருறவு கொண்ட பிரக்ஞையே இலைக்கும் இலைக்குமான வேறுபாட்டை. பாம்புக்கும் பாம்புக்குமான வேறுபாட்டை அறியக்கூடியது. எவர் தன்னை லௌகீகப் பாதுகாப்பு அரண்களுக்கு உள்ளேயிருந்து பிடுங்கிக் கொண்டு போய் காட்டில் நட்டுக் கொண்டாரோ அவர் காற்றிலசையும் மூலிகைச் செடி ஒன்றினைப் போல, இருட்டிலும் ஈரத்திலும் ஊர்ந்து போகிற பாம்பைப் போல கானுயிர்களுள் ஒன்றாக ஆகிப் போகிறார். அவரால் தான் கானுயிர்களின் பரிபாஷையை வாங்கிக் கொள்ள முடியும். பற்றுகளைத் துறந்தவரின் ரஸவாத வித்தை பிறருக்கே; தனக்கல்ல. மேலும் மூலிகை எது? பாம்பு எது? என்று அறிந்த பின்னரும் சவால் தொடர்கிறது. அந்த மூலிகை எங்கே இருக்கிறது? இன்னும் முடிவுறாத புதிர்கள் அடர்ந்த மறைமுகஞான உலகத்தின் சுவாரஸ்யமான விளையாட்டுகள் இவை. இந்த விளையாட்டுகள் ஒவ்வொன்றிலும் வென்று அடுத்தடுத்த கட்டங்களுக்கு ஏறி உச்சியைத் தொடுபவரை இதழ் திறந்து உள்ளிழுத்துக் கொள்ளும் அந்த இரகசியம். ‘தாகம் மெய்யெனில் தண்ணீர் உன்னை அடையும்’.

இந்த மண்ணில் தழைத்தோங்கிய எண்ணற்ற அறிவு மரபுகள் ஐரோப்பியப் படையெடுப்புக்கு பின்னர் அழிந்துப்பட்டன என்பதுதான் வரலாறு; ஆசான்களால் அல்ல. அப்படி அழித்தொழித்த ஐரோப்பியப் படையெடுப்பின் நவீன வடிவமே உலகமயமாக்கல். தமிழ்த் திரைப்படத் துறையின் வளத்தை உண்டு செரிப்பதற்காகப் பன்னாட்டு முதலாளியமும், பன்னாட்டு முதலீடும் தமிழ்த் திரைப்படத் துறைக்குள் மூக்கை நுழைத்துப் பதினைந்தாண்டுகள் ஆகிறது. காலம் கனிவதற்காக் காத்திருந்த அந்த விலங்கு இப்பொழுது தான் புதிய பிராந்தியத்திற்குள் நடை பழகுகிறது. தமிழரின் சினிமாவைத் தின்ன வந்திருக்கிற அந்த விலங்கு நடை பழகுவதற்காகக் கைபிடித்து அழைத்து வந்திருக்கிறார் முருகதாஸ். இவர் வகுப்பெடுக்கிறார் ‘மரபுச் செல்வங்களைக் காப்பாற்றுங்கள் தமிழர்களே’ என்று. தமது மூதாதையர்கள் அறிவைப் பிறர் கைகளில் கொடுக்காமல் பதுக்கி வைத்ததால் அழிந்துபட்டது அறிவு என்கிறார். காரணம் அதுவல்ல; ஐரோப்பியப் படையெடுப்பு என்கிறோம் நாம். இப்பொழுது ஹாலிவுட் படையெடுப்புக்கு ஆள்காட்டியாகச் செல்கிறார் முருகதாஸ். இனி எவரைக் குற்றம் சொல்லப் போகிறாரோ!



பழம்பெரும் இயக்குநர் திரு வி.எஸ் சண்முகம் அவர்களின் நேர்காணல்.

ஏறத்தாழ அறுபதாண்டு காலம் ஐந்தாறு தலைமுறை இயக்குநர்களிடம் உதவியாளராக பணிபுரிந்து நாற்பத்தைந்து ஆண்டுகள் கடந்தபின் ஒரே ஒரு திரைப்படத்தை மட்டுமே இயக்கும் வாய்ப்பு பெற்ற திரு.வி.எஸ்.சண்முகம் போன்றோர் தமிழ்சினிமாவின் வெளிச்சம் படாத பகுதியின் மிக முக்கியமான பிரதிநிதிகள்.

உங்க பூர்விகம் எது சென்னை தானா?

சென்னையில்ல. காரைக்குடி முத்துப்பட்டணம்.

பெற்றோர் பற்றி சொல்லுங்க?

அம்மா 6 வயசுலயே தவறிட்டாங்க. அதுக்கப்பறம் சின்னம்மா தான் எல்லாம். அதிலேந்து நிம்மதியில்லாத ஒரு சூழ்நிலை. அதனால 15 வயசுலயே ஊரைவிட்டு வரவேண்டிய நிலை பக்கத்து வீட்ல இருந்தவங்க நான் இருந்த நிலவரத்தைப் பாத்து இங்க வரவழைச்சாங்க.

நீங்க பிறந்தது எந்த வருஷம்?

1930

1945 போல சினிமாவுக்கு வந்தீர்களா? முதல் படமே உதவி இயக்குனரா வேலை செய்தீர்களா.

இல்லை முதலில் நான் ஆபீஸ் பையனாகத்தான் சேர்க்கப்பட்டேன் AVM கட்டிடம் கட்டும் வேலை அப்பொழுதுதான் ஆரம்பித்து நடந்து கொண்டிருந்தது. கண்ணதாசன் மாமனார் எங்க ஊர்க்காரர். அவரிடம் ஏவிஎம்மில் வேலை வாங்கித் தரும்படி கேட்டேன். எனக்கு உணவிற்கே வழியில்லை என்ன வேலை தந்தாலும் செய்கிறேன் என்றேன். அவர் அடப்பாவமே என்று கூறி என் கையில் ஒரு ரூபாயைத் தந்தார். ஒரு ரூபாய்ங்கறது அப்பல்லாம் பெரிய விஷயம். அதை வாங்கிக்கிட்டு மைலாப்பூர்ல ஒரு வீட்ல தங்கியிருந்தேன். ஒருநாள் போகும்போது வழியில் AVM செட்டியாருடைய டிரைவர் திருதுரை அவர்களை கண்டேன். மைலாப்பூர் பாலாஜிநகர் பக்கத்தில் செல்லும்போது அவரும் என்னைப் பார்த்து என்ன தம்பி இங்க வந்திருக்கே என்று கேட்டார் நான் ஒன்றும் கூறவில்லை. அவருக்கு என் வீட்டு விவகாரம் அனைத்தும் தெரியும் சரிவா வீட்டுக்குப் போகலாம் என்று கூறி அவர் வீட்டிற்கு அழைத்துச் சென்றார். அங்கே 2 நாட்கள் தங்கினேன். 3வது நாள் இரவு 12 மணி போல கார் வந்தது. மெக்கானிக் பெருமாள் என்பவர் என்னை டிரைவர் அழைத்ததாகக் கூறினார். AVM க்குச் சென்றதும் எதிரில் ஒரு மெஸ் இருக்கிறது. அதில் தங்கி சாப்பிட்டுக் கொண்டு கணக்கு வழக்குகளைப் பார்க்கச் சொன்னார். நான் கணக்கு பார்ப்பது அவர்களுக்குப் பிடிக்கவில்லை. அதற்கு துரை அண்ணன் கொஞ்ச நாட்கள் பொறுத்துக் கொள் என்று கூறினார். சாயந்திரம் தினமும் 5 மணிக்கு அண்ணனுக்கு காப்பி கொடுப்பதற்காக அங்கு செல்வேன். ஒருநாள் அப்படி சென்று விட்டு வரும்போது கண்ணதாசனின் மாமனார் என்னை பார்த்துவிட்டு சண்முகம் இங்கே வா உன்னைத்தான் தேடிக்கிட்டிருந்தேன் என்று கூறி ஆபீஸ் மேனேஜர் G.R. அவர்களிடம் என்னை அறிமுகப்படுத்தி ஆபீஸ் பையன் வேலைக்கு சேர்த்துவிட்டார். அப்போது எனக்கு ரூ. 25 சம்பளம். அங்கே 1 மாதம் வேலை செய்தேன். அப்போது சில பேர் புரொடக்ஷன் வேலை செய். அப்போது உனக்கு சாப்பாட்டிற்கு கஷ்டம் இருக்காது என்று கூறினார்கள்.

சரி என்று அந்த வேலைக்குப் போகும்போது 'வாழ்க்கை' படம் ஆரம்பித்தது. வைஜெயந்திமாலாவிற்கு அதுதான் முதல் படம். அப்பொழுது புரொடக்ஷன் பாயாக வேலை பார்க்க ஆரம்பித்து அந்தப் படம் தெலுங்கில் தயாரிக்கும்போது அதிலும் வேலை செய்தேன். TKS மேனேஜர் ஒருவர் திரு. லஷ்மி நாராயணன் அவர்களிடம் இந்தப் பையனின் கையெழுத்து நன்றாக இருக்கிறது நீ கூட வைத்து எழுத

பயன்படுத்திக் கொள்ளேன் என்றார். M.V. ராமனின் உதவியாளர் அவர். அவரிடம் என்னை ஒப்படைத்தார். அவரின் மூலம்தான் புரொக்ஷன் பாய் வேலையையும் பார்த்துக் கொண்டு தமிழில் வசனங்களை காப்பி எடுக்கும் வேலையையும் பார்த்தேன். தெலுங்கில் அந்த படத்தின் பெயர் 'ஜீவிதம்'. அதிலும் வேலை பார்த்தேன். இந்தி 'மகான்' படம் ஆரம்பிச்சாங்க. எனக்கு ஓரளவுக்கு இந்தி படிக்கத்தெரியும். ஓரளவு பேசுவேன். இந்தியில் உள்ளதை தமிழில் லஷ்மி நாராயணன் எழுதிக் கொடுப்பார் அதைப் பார்த்து நான் அப்படியே கற்றுக் கொண்டதும் என்னிடம் அந்த வேலையை ஒப்படைத்தார்கள். வி.க்ஷி. ராமன் அவர்கள் முதல்ல தமிழைப் பார்த்துதான் வேலைக்குச் சேர்த்தார். அதிலிருந்து செட்டில் வேலை செய்ய ஆரம்பித்தேன். அப்படியே திரு. வி.ஙி. ராமனிடம் அசிஸ்டெண்டாக வேலை செய்ய ஆரம்பித்தேன்.

டைரக்ஷன் துறையில் 'கிளாப்' அஸிஸ்டெண்ட்தான் துவக்கம் என்று சொல்வார்களே? அந்த மாதிரி தான் நீங்களும் ஆரம்பித்தீர்களா?

இல்லை புரொடக்ஷனில் இருந்து எழுத ஆரம்பித்ததினால் நான் அப்படியே வந்துவிட்டேன். "கிளாப்"பிற்கென்று தனியாக இருப்பதில்லை. புரொடக்ஷனில் இருப்பவர்கள்தான் அடிப்பார்கள். முதலில் அப்படி இருந்தது. பிறகு அஸிஸ்டெண்ட் டைரக்டர்கள் தான் என்று மாறியது. 7, 8 படம் அஸிஸ்டெண்டாக வேலை செய்தன். ஆனா பேரே போடல.

எந்தெந்த படங்கள்?

பெண், 3 பாஷை தமிழ், தெலுங்கு, இந்தி "செல்லப்பிள்ளை தமிழ், தெலுங்கு பாய் பாய் படம் வரை M.V. ராமனிடம் வேலை செய்தேன். அதன் பிறகு 'திலகம்' என்றொரு படம். லஷ்மி நாராயணனும் இன்னொருவரும் சேர்ந்து அதை ஆரம்பித்தார்கள். அது 4,000 அடிவரை வளர்ந்து பிறகு நின்று விட்டது. அதுக்குப் பிறகு கிருஷ்ணபஞ்சு தமிழில் செய்தார்கள். அந்த படத்தில் கிருஷ்ணன் பஞ்சுவில் பஞ்சு சார் சொன்ன பிறகுதான் எனக்கு டைட்டிலில் பெயர் போட ஆரம்பித்தார்கள். அதன்பிறகு ஒரு இந்தி படம். திலகத்திற்குப்பிறகு 'மிஸ்ஸியம்மா' படத்தை இந்தியில் எடுத்தார்கள். அதற்கு 'மிஸ் மேரி' என்று பெயர். எல்.வி. பிரசாத் தயாரித்தார்.

எங்கே படமாக்கப்பட்டது?

அது AVM படம்தான். அதை L.V. பிரசாத் இந்தியில் எடுத்தார். AVM பேனர் படம் அதில் L.V. பிரசாத்திடம் வேலை செய்தேன்.

அவரிடம் அந்த ஒரு படம் தான் வேலை செய்தீர்களா?

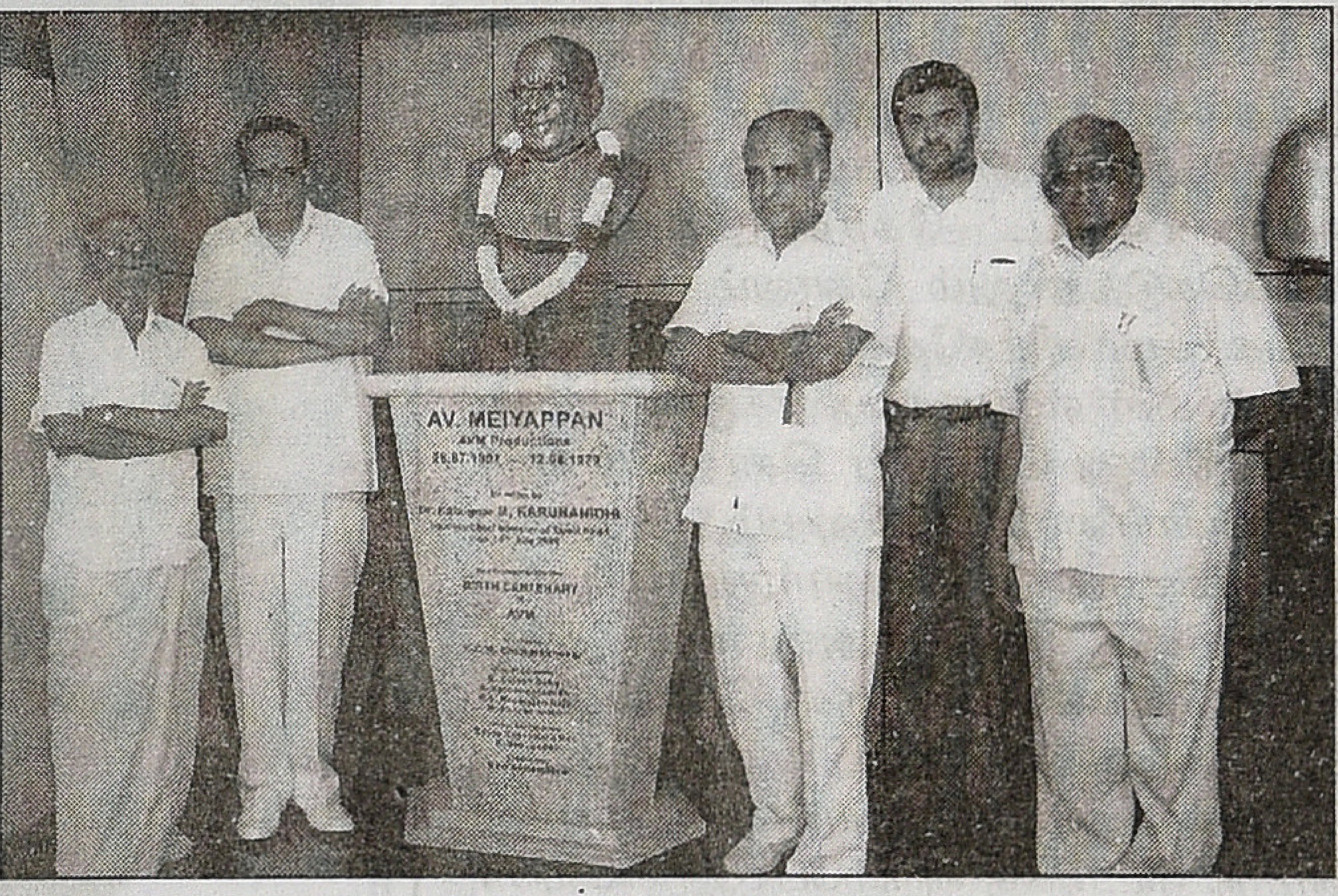
ஆமாம் வேலை செய்தேனே தவிர அவருக்கும் எனக்கும் நேரடி தொடர்பில்லை. அவர் வேலையை முடித்துவிட்டு அவர் சென்று விடுவார் லஷ்மிநாராயணனோடுதான் எனக்கு வேலை.

பராசக்தி வரும் நேரத்தில்?

பராசக்தி வரும் நேரத்தில் இருந்தேன். ஆனால் அதில் வேலை செய்யவில்லை. அதே நேரத்தில் பெண் படம் படப்பிடிப்பு நடந்ததால நான் M.V. ராமன் கிட்ட வேலை பார்த்தேன். வேறு வேறு யூனிட்டுகளாக வேலை செய்தோம். பராசக்தியில் என்ன நடந்தது என்பதெல்லாம் தெரியும். ஆனால் அதில் வேலை செய்யவில்லை. கிருஷ்ணன் பஞ்சு டைரக்ட் செய்ய 'குலதெய்வம் படம் ரிலீஸ் நேரம். என்னை கூப்பிட்டு சென்ஸாருக்கு படக்காப்பி கேட்கவில்லை. ஸ்கிரிப்ட்தான் கேட்கறாங்க. அதனால நீ ஸ்கிரிப்ட் எழுதிக் குடுன்னுட்டாரு. எனக்கு அப்ப ஒண்ணும் புரியல. திடீர்னு சொல்றாரே சரின்னுட்டேன். அப்படியே என்னன்னு விசாரிச்சு தெரிஞ்சுகிட்டு எடிட்டிங் ரூமுக்குப் போனேன். பகல்ல குடுக்க மாட்டாங்க. அவங்களுக்கு வேலை இருக்கும். இராத்திரி 10 மணிக்கு போய் உக்காருவேன். ஒவ்வொரு வசனமா போட்டு கேட்டு கேட்டு எழுதணும். 10 நாள் இராத்திரி உட்கார்ந்து எழுதினேன். இராத்திரி 10 மணியிலேந்து காலைல 6 மணி வரை அது ஒரு சேலன்ஜான விஷயம். இன்னொண்ணு. அடிக்கடி செட்டியார் செக் பண்ண வருவாரு. உள்ளே வந்து என்ன பண்றோம்னு பாப்பாரு. எங்கயாவது ஒட்டடை இருந்துச்சின்னா என்னப்பா இது அப்படின்னுட்டு போயிடுவாரு. அன்னைக்கு பூரா எல்லாம் கேன்சல். சம்பளத்திலயும் 5 ரூபாய் குறைஞ்சுடும். உள்ளே போய் நேரா அவரை பாத்தா என்ன 5 ரூபாய் பைனா கட்டு அப்பதான் உனக்கு ஞாபகம் இருக்கும்னு சொல்லுவாரு. ஆனா சம்பளத்தை ஏத்தும்போது மத்தவங்களுக்கு 5 ரூபா ஏத்தினா எனக்கு 10ரூ ஏத்துவாரு அந்தளவுக்கு பாசம். ஒரு தடவை டிஸ்கஷன் போயிட்டு இருக்கும்போது உள்ளே வந்து பாத்துட்டு ஏம்பா இன்னக்காவது தேதியை கிழிங்களேம்பா அப்படின்னாரு பாத்தா 2 நாளா தேதி கிழிக்கல. அதைத்தான் அப்படி சொல்லுவாரு. சின்ன சின்ன விஷயமெல்லாம் நுணுக்கமா பாப்பாரு.

படங்களுக்கு டிஸ்கஷன்ங்கறது எந்த மாதிரி நடக்கும்? இப்ப பெண் படம் டிஸ்கஷன்னா அது நடைமுறையில எப்படி செய்வீங்க?

நடைமுறையில எப்படின்னா டைரக்டர் அஸிஸ்டெண்ட் டைரக்டர்ஸ், வசனகர்த்தா கூட வேலை செய்யற ஒரு 4,5 பேர் உட்கார்ந்து முதல்ல வசனகர்த்தா பா. வெங்கடாசலம்



கதை ஆசிரியர் கதையைப்பத்தி முதல்ல பேசி கதையை எழுதிடுவாங்க.

வசனத்தை பேசி என்ன வேணும் எவ்வளவு இருக்கலாங்கறதை பேசி எல்லாம் கலந்து பேசி முடிவு பண்ணுவோம். செட்டியார்கிட்டே படிக்க வேண்டிய சூழ்நிலை வரும். அப்ப படிப்பேன். சில விஷயம் எழுதிக்கிட்டு இருக்கும்போது டிபன் வாங்க திடீர்னு கூப்பிடுவாங்க காண்டீன்ல காப்பியை வாங்கிட்டு வரேன். ரங்குசாமி வந்தாரு அவர்தான் ஆன் இன் ஆல் அவரு பாத்துட்டு யாருக்குன்னு கேட்டாரு சொன்னேன் கீழ வைன்னாரு நீ என்ன வேலை பாக்கறேன்னு உனக்கே தெரியல. இனிமே நீ காப்பி டம்ளரை தொட்டீன்னா உனக்கு வேலை இல்லன்னாரு. அன்னையிலேந்துதான் எனக்கு ப்ரமோஷன்.

எதுக்கு அப்படி...

அதாவது நீ ஸ்கிரிப்ட் எழுதற டீ வாங்கி குடுக்காதேங்கராரு அன்னைக்கு அந்த வாசப்படியில அவர் சொன்னது இன்னைக்கும் இப்பவும் அந்த இடத்தில எனக்கு ஞாபகம் வரும்.

டிஸ்கஷன்ல அஸிஸ்டெண்ட் டைரக்டருக்கு கருத்து சொல்ல வாய்ப்பு குடுப்பாங்களா?

உண்டு கண்டிப்பா உண்டு வசனம் கூட சொல்லலாம்.

கதை எப்படி என்னன்னு முதலாளி வரைக்கும் போயி முடிவு பண்ணிடுவாங்க.

ஆபிஸ் பாயா இருந்து அஸிஸ்டெண்ட் டைரக்டரானீங்களே ஊதியமும் அதுக்கு தகுந்த மாதிரி மாறிச்சா.

ஊதியம் எப்படின்னா AVM ஐ பொருத்தவரையில படிப்படியாதான். அதுக்கு ஒரு தனி வித்தியாசம் கிடையாது. எப்பவுமே வெளியிலேந்து வர்றவங்களுக்கு உண்டான மரியாதை அங்க இருக்கறவங்களுக்கு தொடர்ந்து கிடைக்கறது சிரமம். பண விஷயத்திலயும் சரி மரியாதையிலயும் சரி ஆரம்பத்தில நாம எப்படி வந்தோம் அந்த கண்ணோட்டத்திலயே பாத்துக்கிட்டுத்தான் ஒவ்வொரு ஸ்டெப்பை ஸ்டெப்பா நடக்கும். (சில பேரோட அதிர்ஷ்டம்னு சொல்லனும்.)

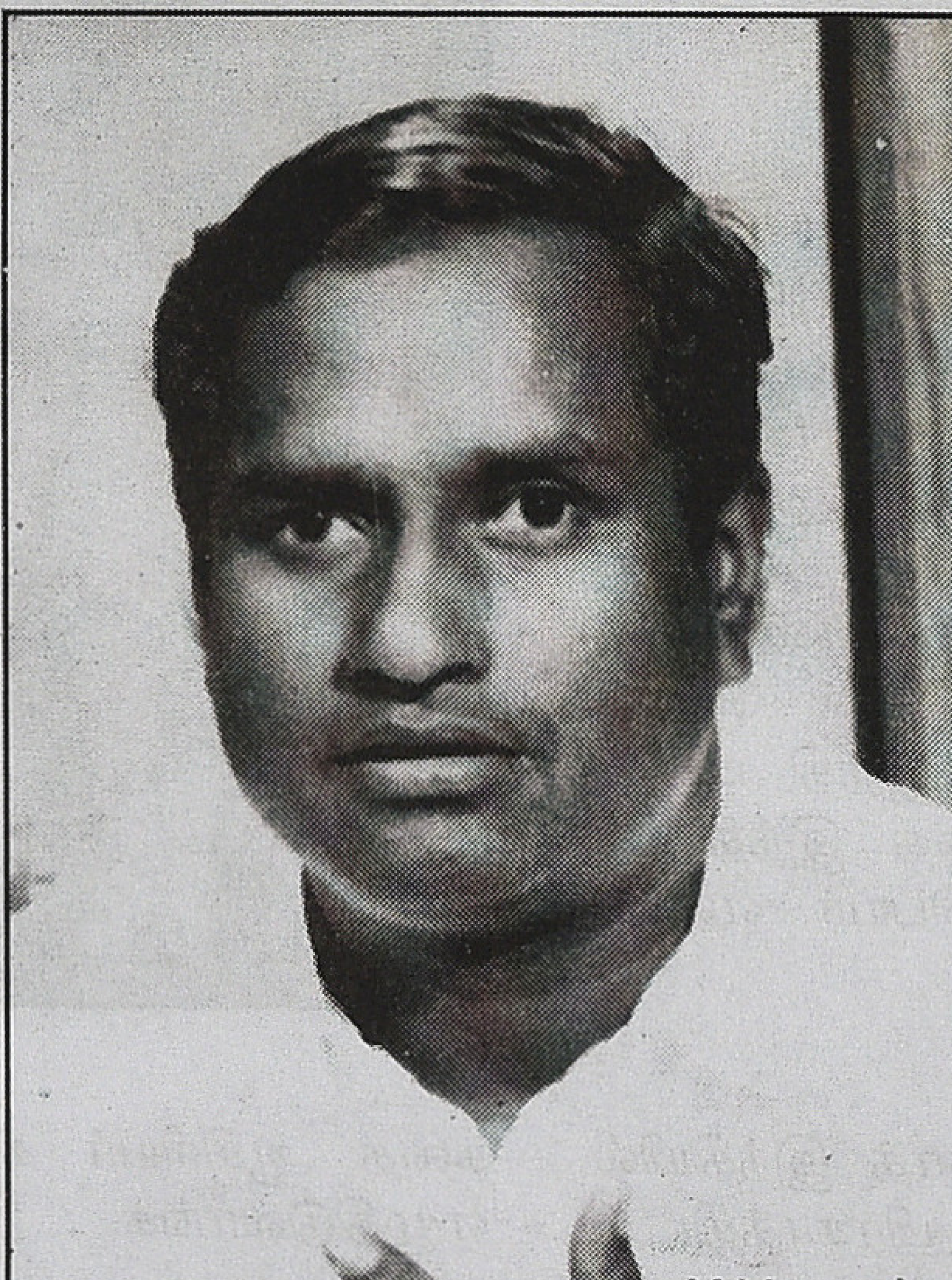
நீங்க இருக்கும்போதே நேரா அசிஸ்டெண்ட் டைரக்டரா நெறைய பேர் வந்தாகளா?

வந்தாங்க. ஆனா அது ரொம்ப நாளைக்கு அப்பறம்தான் கிட்டத்தட்ட 10, 15 வருஷத்துக்கப்பறம்தான் வந்தாங்க.

அதுக்கு முன்னாடியெல்லாம் அப்படி யாரும் கிடையாது. நேரடியா உதவி இயக்குனரா வரல.

M.V. ராமன் சார்கிட்ட நீங்க வேலை செஞ்சிருக்கீங்கல்ல அவர்கிட்ட நீங்க கத்துக்கிட்ட அறிவு அறிமுகம் பத்தி?

அறிமுகம்கறது தொழிலைப்பத்தி நல்லா கத்துக்க முடிஞ்சுது. எது எதுக்கு என்ன ஷாட் எடுக்கறோம் எடுக்கனும் இதெல்லாம் சொல்லுவாரு சில பேரு மாதிரி மிரட்டல்லாம் மாட்டாரு பஞ்சு அண்ணன்கூட கோவிச்சுக்குவாரு. எதுக்கெடுத்தாலும் கோவம் வந்துரும் அங்க சமாளிச்சதே பெரிய விஷயம். ராமன் சார் என்ன டயலாக்குக்கு என்ன ஷாட்டுன்னு தெளிவா சொல்லிடுவாரு 'பாய்...பாய்'ல ஒரு விஷயம். அதாவது அசோக்குமாரும் கிஷோர்குமாரும் மீட் பண்ற ஒரு இடம் அண்ணன் தம்பி சின்ன வயசுல பிரிஞ்சு போனவங்க. அண்ணனுக்கு தம்பின்னு தெரிஞ்சுபோச்சு வீட்லபோய் பாக்கலாம்னு வராரு. வீட்டுக்கு வரும்போதே கிஷோர் வெளியிலேந்து உள்ள நுழையறாரு. மாடியிலேந்து அசோக் குமார் இறங்க ஆரம்பிக்கறாரு. ஷாட் வைக்க போகும்போது டைம் ஆனதுனால பிரேக் விட்டாரு. டிராலி போட சொன்னாரு. இவரு இறங்கி வர்றதுக்கும் அவரு உள்ளே வர்றதுக்கும் அந்த ஷாட் வைக்கும்போதே அப்படியே கண் கலங்கிடுச்சு. அது பேதாஸ் சாங். இரண்டு பேரும் சந்திக்கிற காட்சி அற்புதமா இருக்கும். அண்ணன் தம்பி சந்திக்கற காட்சி.



M.V. ராமன்

ஷாட் காம்பொஸிஷன்னு சொல்வாங்களே அது எப்படி கட் பண்ணி வந்தாரு ஞாபகம் இருக்கா.

அது மறக்கவே முடியாது. செட்ல முதல் கிஷோர் வெளியிலேந்து வர் றமாதிரி டிராலி ஷாட் போட்டிருந்தோம் டிராலி மூவ் ஆகும்போது அவரு மாடியிலேந்து இறங்க ஆரம்பிக்கறாரு டிராலி நிக்கும்போது அவரு படிக்கட்டில நிக்கறாரு. இவர் கீழ நிக்கறாரு.

ஓ... லாங் ஷாட்...

லாங் ஷாட்ல மியூசிக் வரும்.

இசையை முன்னாடியே போட்டிருந்தாங்களா?

ஏற்கனவே ரிகார்ட் பண்ணினதுதானே பிரேக் விடும் முன்னாலயே காமிராமேன்கிட்ட என்ன ஷாட் என்ன லைட் பண்ணனும்னு சொல்லிட்டுப் போவாங்க. டைம் குடுப்பாங்க. அவ்வளவு பெரிய ஷாட்.. ஒரே ஷாட்...

அந்த ஷாட்ல இன்டர்கட்டெல்லாம் ஒண்ணும் கிடையாதா?

அதான் சொல்ல வரேன். அந்த லாங் ஷாட் முடிஞ்சவுடனே ரெண்டு பேருக்கும் குளோசப்தான் நாங்க இவர் எப்பவுமே குளோசப் எடுப்பாரேன்னு நினைச்சோம். இந்த நல்ல ஷாட்டை கட் பண்ணுவாரோன்னு நினைச்சோம். குளோசப் எடுத்தாரு. ஆனா எடிட்டிங்ல பாத்தீங்கன்னா கட் பண்ணினதே தெரியாம குளோசப் ஷாட்டும் இருக்கு டிராலி ஷாட்டும் இருக்கு. M.V. ராமன் சார் டைரக்ஷன் மட்டும் இல்ல... எடிட்டிங்லயும் சிறந்தவர்.

இசைக்கு ரொம்ப முக்கியத்துவம் குடுப்பாராமே? "கொஞ்சும் சலங்கை படத்தில கூட.

ஆமா கொஞ்சும் சலங்கை. அதோட பட்டணத்தில் பூதம் படம். அதில ஜாவர் சீதாராமன் நடிக்கராரு. அவர் என் கிட்ட சொல்றாரு இப்படி ஒரு எடிட்டர் டைரக்டரை நான் பாத்ததில்லப்பா அப்படின்னு சொல்லுவாரு கிட்டத்தட்ட 35, 40 ரோல் மேல எடுத்திருக்கு. ஒரு நாள் கூட எடிட்டிங்ல உக்காரல ஒரு வாரம் உக்காந்தாரு. 6 நாள்ல கம்ளீட்டா எடிட் பண்ணிட்டாரு. மொத்த படமும் 50 ரோல். 6 நாள்ல உக்காந்து எடிட் பண்ணி முடிச்சுட்டாரு.

யாரு M.V. ராமன்அவரே எடிட்டிங் பண்ணுவாரா?

ஆமா M.V. ராமனுக்கு தனியா எடிட்டிங் சென்ஸ் இருக்கு. செட்டியார் டைரக்ட் பண்ணும்போதெல்லாம் அவர் கூடவே இருந்து இவர் தானே பண்ணினாரு.

வசனம் எழுதறது கன்டின்யூடி பாக்கற அசிஸ்டெண்டா வேலை செஞ்சு இருக்கீங்க. ஷாட் சரியா இருக்கான்னு பாக்கற வேலையெல்லாம் செஞ்சுருக்கீங்களா?

இல்ல அவர்கிட்ட இல்ல. பின்னால கிருஷ்ணன் பஞ்சுகிட்ட வேலை செய்யும்போது பஞ்சு சார் ப்ரிவ்யூ பாப்பாரு அவருக்கு ஏதாவது சந்தேகம் வந்தா என்னை திரும்பி பாப்பாரு நான் தலையாட்டினா ஓகே சொல்லிடுவாரு அந்தளவு எங்களுக்குள்ள ஒரு அண்டர்ஸ்டேண்டிங் இருந்துது.

கிருஷ்ணன் பஞ்சு இரட்டையர்கள். அவங்க வேலை செஞ்ச விதம் எப்படி? யாரு டிஸைட் பண்ணுவாங்க? யாரு ஷுட் பண்ணுவாங்க? எப்படி ஒண்ணா வேலை செஞ்சாங்க.

கதை டிஸ்கஷன் வரைக்கும்தான் ரெண்டு பேரும் ஒண்ணா உக்காந்து வேலை செய்வாங்க. செட்ல ஷுட்டிங்கில கிருஷ்ணன் சார் வந்து உக்காந்திருப்பாரு. ஷுட் பண்றது எல்லாம் பஞ்சுசார்தான் அப்படியே ஏதாவது கரெக்ஷன்னா தனியா பேசிக்குவாங்க. ஆக்ஷன், கட்டெல்லாம் பஞ்சு சார்தான் சொல்லுவாரு. எடிட்டிங்கும் இவர்தான் பாத்துக்குவாரு.

டிஸ்கஷன்ல எப்படி.

டிஸ்கஷன்ல 'அன்னபூரணி'ன்னு ஒரு படம் அதில ஒதுங்கினாரு. கொஞ்சம் மனவருத்தம் வந்துது. அடுத்த படத்துலேந்து கலந்துக்கல. ஒதுங்கிட்டாரு. அதுக்கப்பறம் வந்த படங்கள் எல்லாமே சரியா போகல.

பஞ்சு சார் தனியா டைரக்ட் பண்ணியிருக்காரா அப்புறம்.

டைரக்ட் பண்ணினது எல்லாமே பஞ்சுசார்தான். ஆனா பேர் இரண்டு பேர் பேரும் போடுவாங்க. அதில கடைசி வரைக்கும் பிரிவில்லை.

ஒதுங்கினதுக்கப்பறம் பஞ்சு சார் படம் பண்ணினாரா?

படம் பண்ணினாரு. ஒதுங்கினாலும் அவர் பேரை பிரிக்காம அவருக்குன்னு ஒரு தொகையை குடுத்துடுவாரு.

பிரிஞ்சு எவ்வளவு படம் பண்ணினாரு.

பிரிஞ்சு நிறைய படம் பண்ணினாரு. ஆனா அன்னபூரணிக்கப்பறம் நானும் இல்லை. அதுக்கப்பறம் கமலை வைச்சு ஒரு படம் பண்ணினாரு. 3, 4 படம் பண்ணியிருப்பாரு. தேவைப்பட்டா என்னை கூப்புடுவாரு.

அப்ப நீங்க முதல் அஸிஸ்டெண்ட்?

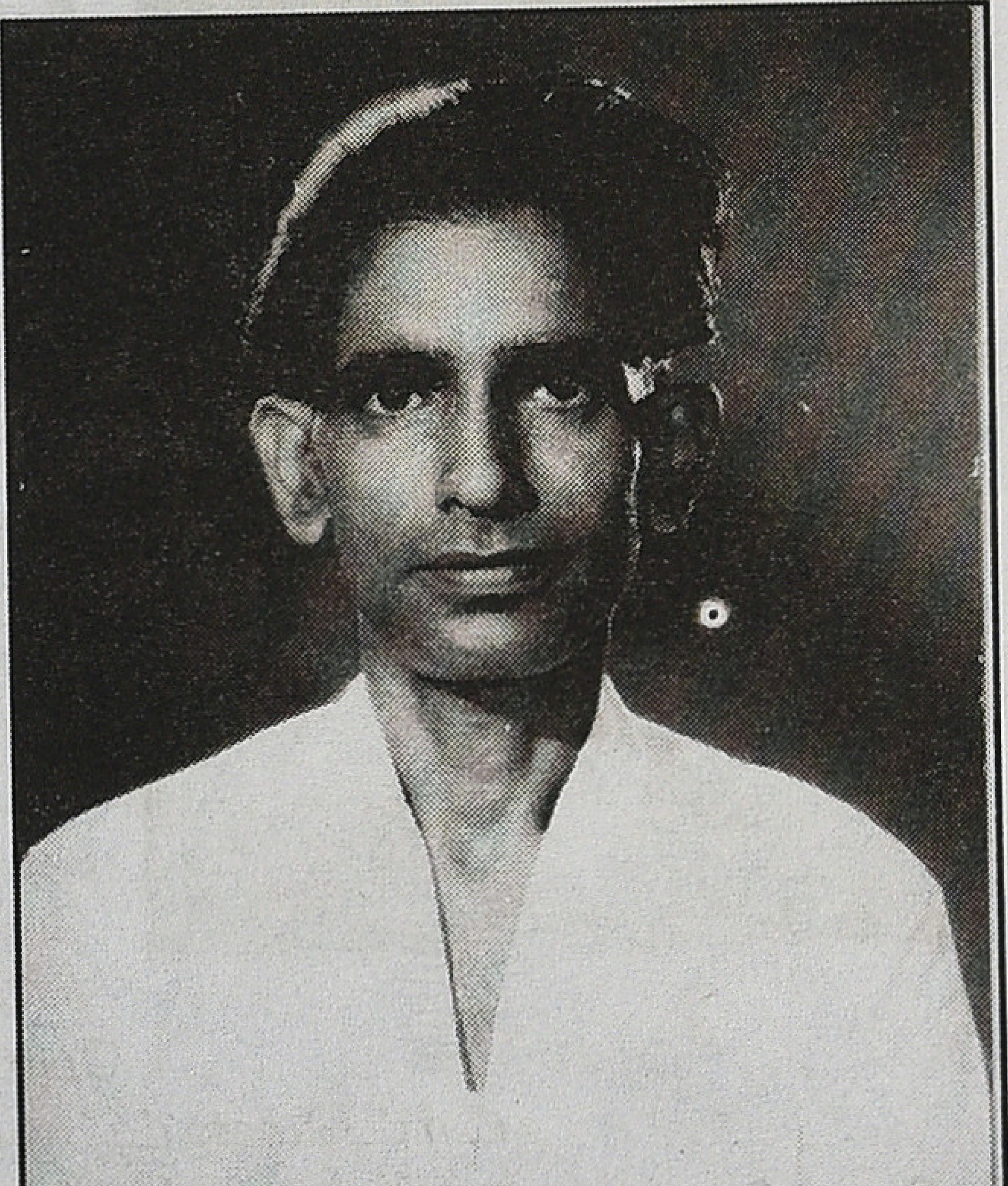
ஆமா. எஸ் எல் நாராயணன் பட்டாபிராம்னு இருந்தாங்க வெளிய போன பிறகு நான் "பிள்ளையோ பிள்ளை"யில நான் முதல் அஸிஸ்டெண்ட். "பிள்ளையோ பிள்ளை" "பூக்காரி", "அணையா விளக்கு" இதில எல்லாம் நான் முதல் அஸிஸ்டெண்ட்.

உங்க திருமணம் எப்போ முடிஞ்சுது?

திருமணம் 1951லயே முடிஞ்சிருச்சு. எங்கப்பாவோட எண்ணம். வெளியூருக்கு பையன் போயிட்டான். காலாகாலத்துல பண்ணிடலாம்னு பண்ணி வைச்சுட்டாரு.

உங்கஊதியம் குடும்பம் நடத்த போதுமானதா இருந்துதா.

இல்லை போதுமானதா இல்லை. நிறைய இடையூறெல்லாம் ஏற்பட்டுது. அந்த மாதிரி நேரத்துலதான் செட்டியார் நான் வெளியில போனாகூட என்னை கூப்பிட்டு 1/2 கிரவுண்டு குடுத்தாரு. அதை காப்பாத்திக் முடியல. காரணம் திடீர்னு வேலையில்லை. கடன் வாங்கியிருந்த இடத்துல திருப்பிக் குடுக்க முடியாத சூழ்நிலை. 1000 ரூபாய்க்கு நெருக்கடி அதிகமானது. அப்ப கோபத்தில 3,000 ரூபாய் வித்திட்டேன்.



(கிருஷ்ணன்) பஞ்சு

அதுக்குப் பிறகு?

1962ல ஏவி மெய்யப்ப செட்டியாருக்கும் எனக்கும் ஒரு சின்ன சம்பவம் ஏற்பட்டுது. முக்கியமான விஷயம். ஏவிஎம்இல் இருந்து பஞ்சு சார் விலகிவிட்டார். என்னையும் வந்துவிடும்படி வற்புறுத்தினார். எதுக்காக கூப்புட்டார்ன்னா எனக்கு 2 படங்கள் இருக்கு இன்னும் படங்கள் வரும் சம்பாதிக்கலாம் இங்கேயிருந்து உனக்கு என்ன கிடைக்கப் போகுது அப்படின்னு சொல்லி சொல்லி என்னை ப்ரைன்வாஷ் பண்ணிட்டாரு. நானும் போறதுன்னு முடிவு பண்ணி லஷ்மி நாராயணன் கிட்டயும் ரங்கசாமிகிட்டயும் சொன்னேன். அவங்க செட்டியார் குணம் உனக்குத் தெரியும். போறதை பாத்து செய் அப்படின்னுட்டாங்க. எனக்கு நெருக்கடி அதிகமானதுனால சம்பாதிக்கலாமேங்கற எண்ணம் எனக்கு வந்தது அதனால செட்டியாருக்கு நான் லெட்டர் குடுத்து அனுப்பிச்சிட்டேன். லெட்டரை நான் குடுத்து 29வது நாள். ஆபீஸில மாணிக்கம்னு ஒருத்தர் இருப்பாரு. அவர் என்கிட்ட சொன்னாரு. எந்தப் பேப்பருமே நான் எடுத்து வைச்சா 5, 10 நிமிஷத்துல மூவாயிடும். உங்க பேப்பரை நான் எடுத்து வைச்சாலும் பக்கத்துல எடுத்து வைச்சிடறாரு. என்னன்னு தெரியல. அப்படி அவசியம் போய்த்தான் ஆகணும்னா நீங்க நேரா போயிட்டேன் என்னன்னாய்யான்னாரு. வேற வழியில்ல நேரா போயிட்டேன் என்னன்னாய்யான்னாரு. இந்த மாதிரின்னா. ஏன் என்ன விஷயம்னாரு ஒரு பொய்யைச் சொன்னேன். கடன் ஜாஸ்தியாயிபோச்சு அப்படின்னேன். கடன் ஜாஸ்தின்னா என்ன கடன்னு சொல்லு அதை குடுக்கசொல்றேன் அடைச்சிட்டு வேலையைப் பாரு ஏன் வெளியில போகணும் அப்படின்னாரு செட்டியாரு. நான் வேற ஒரு பொய் சொன்னேன். வீட்ல எல்லாரையும் ஊருக்கு அனுப்பிட்டேன். எல்லாரும் போயிட்டாங்கன்னு சொன்னேன். அமைதியாயிட்டாரு. சரி உன் இஷ்டம் அப்படின்னுட்டு ஒரு பேப்பரை எடுத்து எழுதி ஆபீஸுக்கு அனுப்பினாரு. அரைமணி நேரத்துல எல்லாம் முடிஞ்சிடுச்சு. அங்கேந்து வெளியில வரும்போது குடுக்க வேண்டியதெல்லாம் குடுத்துட்டு கையில கிட்டத்தட்ட ஒரு 1,000ரூபாய் தான் இருந்துது. அதோட வெளியில வந்துடேன். அதுக்கப்பறம் மறுநாள் அங்க சிவாஜி நடிச்ச படம் 'குங்குமம்' அதில வேலை செய்ய போயிட்டேன். போயிட்டு ஷூட்டிங் முடிஞ்சு அன்னை மறுநாள் சாயந்திரம் கார்ல வந்து இறங்கறேன். பஞ்சுசார்கூட இறங்கி திரும்பறேன் செட்டியார் வாசல்ல நிக்கறாரு. AVM ல AC தியேட்டர்ல. இங்கேந்து பாத்தா கரெக்டா தெரியும் அங்கேந்து என்னை பாத்துட்டாரு அவ்வளவுதான் அதுக்கப்பறம் 21/2 வருஷமாச்சு. "குழந்தையும் தெய்வமும்" ஷூட்டிங் நடந்துக்கிட்டிருக்கு. ஜாவர் சார் வசனம் எழுதி இருந்தார்.

வசனகர்த்தா ஜாவர் சீதாராமன். டைரக்ஷன் கிருஷ்ணன் பஞ்சு தானே?

ஆமாமா. வசனத்த செட்டியார்கிட்ட காமிச்சு ஓகே வாங்கிட்டு வான்னாரு. அப்ப செட்டியார்தானே எல்லாம் பண்றது. நான் போனேன். அன்னைக்கு செட்டியார் ஆபீஸுக்கு வரல. பகல்ல இந்த கார்டன் இருக்குல்ல அதுலதான் உக்காந்திருப்பாரு. சரின்னு அங்க போனேன். உட்காந்து இருந்தாரு பேப்பர் படிச்சுக்கிட்டு இருந்தவர் என்னைப் பாத்து என்னப்பா அப்படின்னு ரொம்ப சாப்டா கேட்டாரு. பேப்பரை கையால வாங்கினதுதான் தெரியும் அடிச்சாரு மூஞ்சியில எனக்கு ஒண்ணும் புரியல. நீ தானே கடன் ஜாஸ்தியா போச்சு எல்லாரையும் ஊருக்கு அனுப்பிட்டேன்னு சொல்லி ரிஸைன் பண்ணிட்டுப் போனவன். ரிஸைன் பண்ணிட்டு போயி ராஜன் பிக்சர்ஸ்ல வேலை செய்ற இல்ல. அப்படின்னு கேட்டாரு. அவரு பெரிய கோடீஸ்வரர். நான் சாதாரண ஆளு. என்னை 3 வருஷத்துக்கு அப்பறம் ஞாபகம் வைச்சுக்கிட்டு கேட்டாரு பாருங்க. அன்னைக்கே நான் செத்துட்டேன் சார். அந்தளவுக்கு என் மேல பிரியமா இருந்திருக்காங்க. நான் அதை காப்பாத்திக்கல. இன்னக்கி வரைக்கும் நான் பீல் பண்றேன். பொய் சொல்லிட்டுப் போனது இன்னைக்கும் எனக்கு மனசை உறுத்துது. அப்பறம் என்ன பண்ணினாரு. சரி விடு போ அப்படின்னுட்டு பேப்பரெல்லாம் எடுத்து பாத்தாரு சரி ஓ.கேன்னு சொல்லு அப்படின்னாரு.

கிருஷ்ணன் பஞ்சு சார்கிட்ட நீங்க முதல் அஸிஸ்டெண்டா இருக்கும்போது உங்களுக்கு எப்படி சம்பளம்?

அங்கேயும் எனக்கு ஒரு நெருக்கடி அவரோட முக்கியமான சொந்தக்காரர் ஒருத்தர் இருந்தாரு. அவர்தான் அப்ப எல்லாம் அவரு டைரக்டராயி வெளியில போனப்பறம்தான் நான் முதல் அஸிஸ்டெண்ட். அங்கயும் பண விஷயத்துல அவங்களோட கட்டுப்பாடாயிப்போச்சு. இதுக்கு ஏவி.எம். லயிருந்து வெளியில போயிருக்க வேண்டாமேன்னு போனப்பறம்தான் தெரிஞ்சுது.

அப்ப ஏவிஎம்ல இருந்த வரவேற்பு கிருஷ்ணன் பஞ்சு கிட்ட கிடைக்கல.

அவங்க சொந்தக்காரங்க அங்க இருந்ததுனால எனக்கு அது கெடைக்கல. முதல்ல ரிஸைன் பண்ணிட்டு

வாங்கன்னவரு நான் ரிஸைன் பண்ணிட்டு போனவுடனேயே ஏன் அவசரப்பட்டு ரிசைன் பண்ணினீங்கன்னு கேட்டுட்டாரு. எனக்கு அப்பவே ச்சேன்னு ஆயிடுச்சு. அது ரொம்ப மறக்கமுடியாத சம்பவம்.

அப்ப பணம் எப்படி படத்துக்கு எவ்வளவுன்னா?

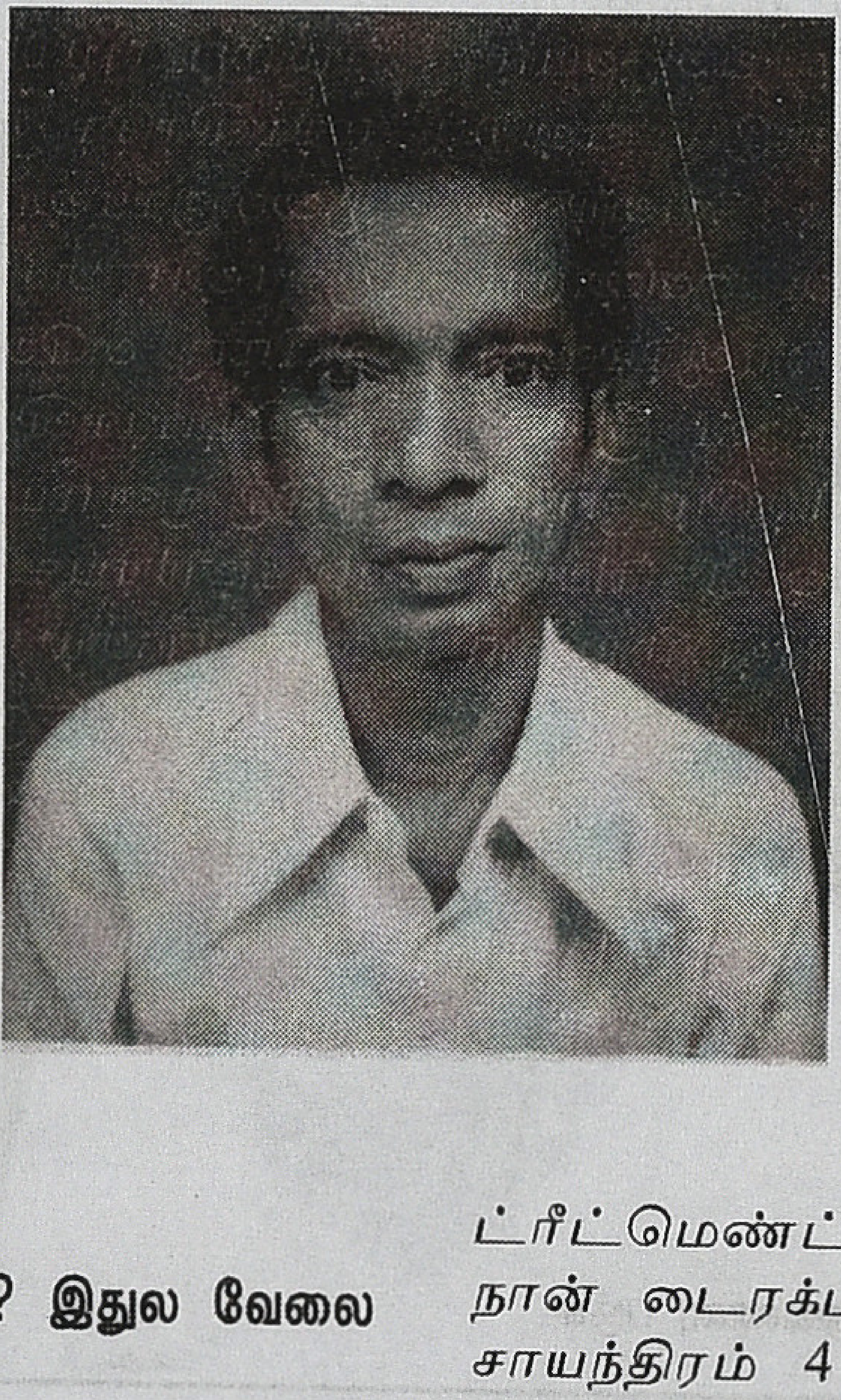
இல்ல. மாசம் சம்பளம். இப்ப கொஞ்ச காலமாத்தான் இப்படி வந்திருக்கு அப்பல்லாம் குறிப்பிட்ட ஆளுங்களத்தவிர கான்ட்ராக்டே தவிர மீதி எல்லாருக்கும் மாச சம்பளம்தான். 250 ரூ 350 ரூ அப்படி.

கிருஷ்ணன் பஞ்சுவோட மொத்தம் எத்தனை படம் பண்ணினீங்க.

மொத்தம் 25 படம்.

முக்கியமான படங்கள்னு எதை சொல்றீங்க?

முக்கியம்னா எல்லா படங்களுமேதான் திலகத்துக்கு அப்பறம் எல்லாமே.. திலகத்துக்கு முன்னாடி 'இந்தியா' அதாவது திருட்டு ராமனை இந்தியில எடுத்தாங்க. 'அன்னை'யை இந்தியிலயும் எடுத்தாங்க. 'வாழ்க்கை வாழ்வதற்கே' பெருமாள் பிரதர்ஸ் 'குங்குமம்' ராஜன் பிக்சர்ஸ் அப்பறம் அது முடிஞ்சவுடனே 'சர்வர் சுந்தரத்'துக்கு மறுபடியும் உள்ளே வந்தாச்சு. 62ல வெளியில போனேன் மறுபடியும் 64 சர்வர் சுந்தரம் ஆரம்பிச்சவுடனே உள்ளே வந்திட்டேன்.



ஏ.வி.எம்க்குள்ளேயே...

ஆமா. ஆனா அப்பல்லாம் செட்டியாரை பாக்கல. அடுத்து 'குழந்தையும் தெய்வமும்' 3 மொழி தமிழ் தெலுங்கு இந்தி மூணும் ஹிட். அன்னை 'லாட்லா' அது சரியா ஓடல. 'லேட மனசுல' தெலுங்கு 'உயர்ந்த மனிதன்' 'அன்னையும் பிதாவும்' 'அனாதை ஆனந்தன்' 'மை சுந்தர்'ன்னு சர்வர் சுந்தரம் இந்தியில கிருஷ்ணன் பஞ்சுவுக்கு அப்பறம்தான் வெளியில பண்ணினாங்க. 'பிள்ளையோ பிள்ளை' பூக்காரி, அணையா விளக்கு, நெஞ்சுக்கு நீதி, எங்கள் தங்கம், இதயவீணை, பேர் சொல்ல ஒரு பிள்ளை, பத்துமாத பந்தம், ரங்கராட்டினம், பெற்றால்தான் பிள்ளையா? இளைய தலைமுறை, சாந்தார் இந்தி, அன்னபூரணி.

'உயர்ந்த மனிதன்' பெற்றால்தான் பிள்ளையா? இதுல வேலை செய்த நினைவுகள்.

நிறைய இருக்கு சார்' ஜாவர் சீதாராமனைப் பத்தி சொல்லணும் அவர் இல்லாம போனதுதான் எனக்கு கை ஒடைஞ்ச மாதிரி ஆயிடுச்சு அவர் எனக்கு 'அந்த நாள்ல' தான் பழக்கம்.

அதில நீங்க என்ன வேலை செஞ்சீங்க?

அதில நான் காப்பி ரைட்டிங். டைலாக் எழுததான் கூப்புட்டாங்க எஸ். பாலசந்தரும் இருந்தாரு. நான் அப்ப M.V.ராமன் டீம்ல இருந்தேன் டைலாக் எழுதிக் கிட்டிருந்தேன் இதை சிவாஜி வந்து பின்னாடி நின்னு பாத்து கிட்டே இருந்திருக்காரு. "கையெழுத்து நல்லாயிருக்கு தலையெழுத்து எப்படியிருக்கோன்'னாரு. அதிலேந்து ஜாவர் சார் வந்து எந்த படத்துக்கு எந்த வேலைக்கு வந்தாலும் என்னை கூப்புட்டு பேசிட்டுத்தான் போவாரு. அதே மாதிரி 'களத்தூர் கண்ணம்மா' டிஸ்கஷன். நானும் அவரும் மட்டும் தான் கொடைக்கானல் போனோம். ஸ்கிரிப்ட் எழுதி முடிச்சுட்டு ஸ்கிப்ட்டோட 15 நாள் கழிச்சு வந்தோம். செம்பரம்பாக்கம் ஏரி குழந்தையும் தெய்வமும் அதுல ஒரு சம்பவம் எங்கபோனாலும் சரி உடனே ஆபீஸில சொல்லிடுவாரு. என்னைக் கூட அனுப்பிடுவாங்க. செம்பரம்பாக்கம் ஏரிக்கு குழந்தையும் தெய்வமும் படத்துக்காக போனோம். நான் எப்பவும் புத்தகம் படிச்சுக்கிட்டே இருப்பேன். சண்முகம் இன்சிடெண்ட் இருக்கு எனக்கு கண்ணை கொஞ்சம் இழுக்குது. நீ அப்படி யோசிச்சுக்கிட்டே இரு அப்படின்னு படுத்துட்டாரு. படுத்து தூங்கிட்டாரு. படத்துல வீட்ல வேலைக்காரியா வந்தவங்க ஜெய்சங்கரை மயக்கறமாதிரி ஒரு சீன். ஒரு பாட்டு வரும். பரதநாட்டியம் கத்துகுடுக்க வரும்போது பாடறமாதிரி ஒரு சீன். இந்த மாதிரி சீன் வர்றதா அதில பாட்டுவைக்கலாம் அப்படின்னு எனக்கு தோணினதை எழுதினேன் சார். கொஞ்ச நேரம் கழச்சி எழுந்திரிச்சாரு ஏதாவது தோணிச்சான்னாரு இந்த மாதிரி யோசிச்சு எழுதியிருக்கேன் பாருங்கன்னேன். உடனே அவர் அதை பாத்துட்டு சண்முகம் நான் எழுதினதாவே இருக்கட்டும். நி எழுதினதா தெரிய வேண்டாம். ஏன்னா அதுக்கு ஒத்துக்க மாட்டாங்க அதுக்காக நான் எழுதினதாவே சொல்லுங்கன்னாரு. என்ன சொல்ற சண்முகம்னாரு. சரிசார் நீங்க சொல்றமாதிரியே பண்ணலாம்னேன். அந்த பாட்டை இன்னைக்கு பாத்தாலும் எனக்கு அந்த சம்பவம் நினைவுக்கு வரும். "பழமுதிர்சோலை" அப்படிங்கற பாட்டு. அந்தளவுக்கு என் எழுத்துக்கு மரியாதை குடுத்தாரு. வேற யாராவது சொல்லுவாங்களா சார். ஜாவர் பழகறதுக்கே ரொம்ப அற்புதமானவரு. அவரை செட்டியாரே தன்னோட வலதுகைன்னு சொல்லுவாரு.

பிள்ளையோ பிள்ளை பூக்காரி படமெல்லாம் மேகலா பிக்சர்ஸ் கலைஞரோட பிள்ளை மு.க. முத்துவுக்காக எடுத்த படம். அந்த டைம்ல கலைஞரெல்லாம் சந்திச்சிருக்கீங்களா சார்.

கலைஞர்ன்னு சொன்னவுடனே ஒண்ணு ஞாபகத்துக்கு வருது. அிதெல்லாம் கிருஷ்ணன் பஞ்சு இருந்த காலம். அவங்களோட அப்படி போயிடும். "மாடி வீட்டு ஏழை"ன்னு ஒரு படம் அமிர்தம் டைரக்ஷன். அதை எழுத மைசூருக்கு போயிருந்தோம். மைசூர்ல பிருந்தாவன் காட்டேஜ். அங்க தங்கியிருந்தாங்க. நாங்க 'அமர காவியம்' படத்துக்காக பெங்களூருக்கு போயிருந்தோம் அமிர்தம் டைரக்ஷன். அப்ப கலைஞர் போன் பண்ணினாரு ட்ரீட்மெண்ட் முடிஞ் சிடுச்சுன்னு முத நாள் போனவரு மறுநாள் போன் பண்ணி சொல்றாரு. ஒரே நாள். ட்ரீட்மெண்ட் முடிஞ்சுடுச்சு. அன்னைக்கி சாயந்தரம் நான் டைரக்டர் அமிர்தம் கேமராமேன் மணி மைசூர் சாயந்திரம் 4 மணிக்கு போனோம். உள்ளே நுழைஞ் சவுடனே இந்தாப்பா முடிஞ்சுடுச்சு அப்படின்னு சொல்லி என்கிட்ட கையில குடுத்தாரு. படின்னாரு. ஏற்கனவே அவர் எழுதினதெல்லாம் நான் காப்பி எடுத்திருக்கேன் பழகினதுனால அவர் எழுத்தைப் பத்தி எனக்கு முன்னாடி தெரியும். என்னால படிக்கவும் முடியும். ஆனா அவர் நேரா படிக்க எனக்கு வரல. அப்படியே வைச்சுக்கிட்டே இருந்தேன். கொஞ்சநேரம் பாத்தாரு ஏம்பா படின்னாரு. பேசாம நின்னேன். உடனே சொன்னாரு. இதுபாரு தெரியுதோ தெரியலியோ முடியுதோ முடியலியோ உடனே சொல்லிடு பேசாம நின்னா உன்னை ஒதுக்கிடுவாங்கப்பா சரி கொண்டா நானே படிக்கறேன் அப்படின்னு சொன்னது இன்னமும் என் மனசுல அப்படியே இருக்கு. அப்பறம் என்கிட்டேந்து வாங்கி அவரே படிச்சிட்டாரு. இத்தனைக்கும் அவர் செட்டுக்கு வந்திருக்காரு. நான் மத்தவங்களுக்கு டயலாக் சொல்வேன் அவரு கேப்பாரு. அப்படியெல்லாம் இருந்தும் தனிப்பட்ட முறையில் ஒரு இடத்தில உக்காந்தவுடனே என்னால படிக்க முடியல.

(தொடர்ச்சி அடுத்த இதழில்....)

வசந்தகுமாரன்

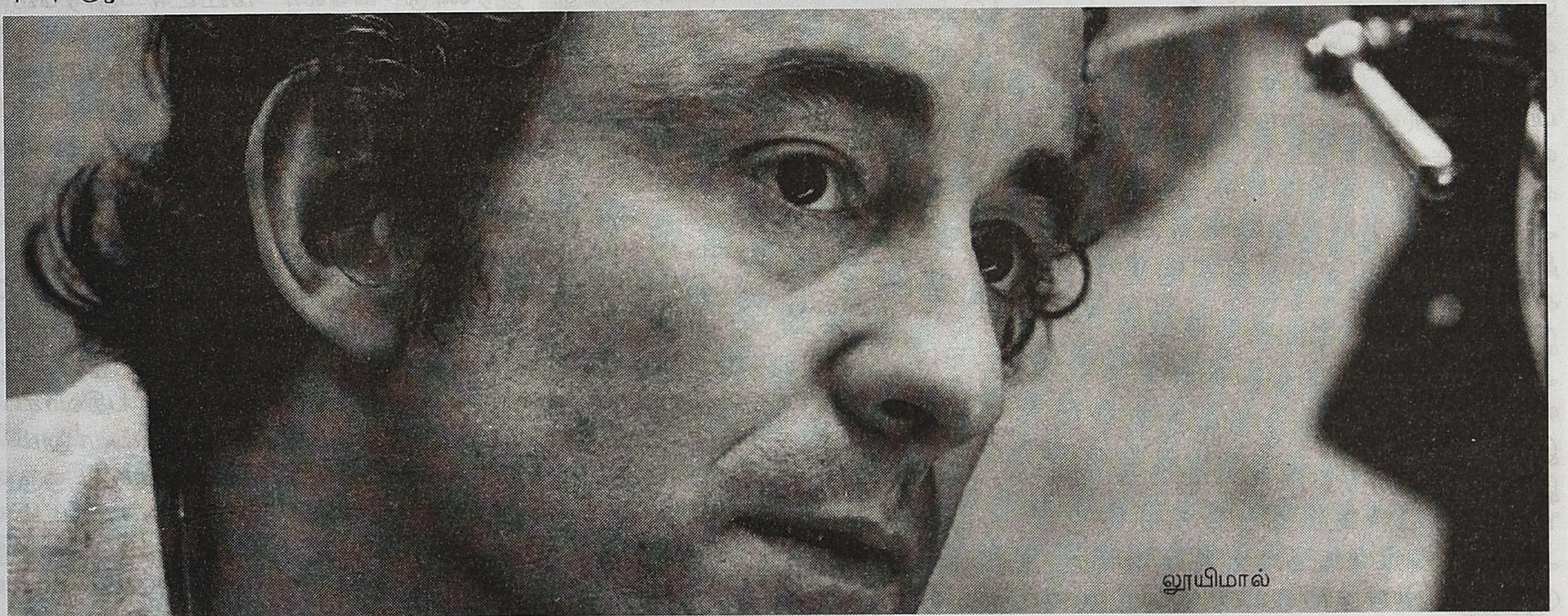
மறைந்து போன தடங்கள்

'தில்லானா மோகனாம்பாள்'ஐ நேரில் பார்த்த லூயிமால்

இந்த கட்டுரை தொடருக்காக நான் முன்பு பார்த்து ரசித்த படங்களை தொடர்ந்து எழுதிக்கொண்டிருக்கிறேன். அந்த உள்ளடக்கம் தான் இந்த கட்டுரைக்கு மறைந்து போன தடங்கள் எனும் தலைப்பை கொண்டுவந்து கொடுத்தது. சில படங்களை மீண்டும் பார்த்து அதன் நிறை குறைகள் இன்றும் அப்படியே உள்ளதா, முந்தைய ஆச்சர்யங்கள் மதிப்பீடுகள்,பாதிப்புகள் இன்னும் இருக்கிறதா.. என்று தெளிவுபெற்று எழுதுவதற்காக சில திரைப்படங்களை மீண்டும் பார்ப்பதற்காக தேடிக்கொண்டேயிருக்கிறேன்.

பல திரைப்படங்கள் இன்னும் அகப்படாமல் எந்த புதைகுழியில் சிக்கி உயிரை விட்டனவோ என்று சம்பந்தபட்ட தயாரிப்பாளர்கள்,இயக்குநர்கள், நடிகர்கள் நடிகைகள்,தொழில்நுட்ப கலைஞர்கள் இப்படியான யாருக்குமே தங்களது திரைப்படங்களை பாதுகாத்துவைப்பது எனும் அடிப்படைகூட தெரியாது என்பது தான் பெரும் அவலமான ஒன்று. இத்தனைக்கும் இப்படி பாதுக்காப்பாக வைக்கப்பட்ட படங்களுக்கே பின்னாட்களில் ஒரு வியாபாரம் இருக்கிறது என்றுகூட தொழில் அறிந்தவர்களுக்கு நன்றாக தெரியும்.

ஒரு சினிமா என்பது வெறும் பொழுதுபோக்கு சாதனம் மட்டுமல்ல காலப்போக்கில் அது ஒரு முக்கியமான சமுகப்பதிவு.



லூயிமால்

தெரியவில்லை. இத்தனைக்கும் நான் திரைப்படத்துறையை சார்ந்தவன். ஒரு உதவி இயக்குநரும் கூட. சம்பந்தபட்ட திரைப்படங்களுக்காக அந்த திரைபடத்தின் இயக்குநர்களிடம் நாடியபோது, அவர்களிடமே அந்த படங்களின் பிரதிகள் இல்லை என்பது தான் நிதர்சனம். காரணம் தமிழ் சினிமாவில் நடிகர்களின் அடையாளத்திற்கு நிகழும் வியபாரத்தின் காலநீட்சி நல்ல திரைப்படங்களுக்கு இல்லை என்பதுதான் அப்பட்டமான உண்மை. உன்னைப்போல் ஒருவன் (ஜெயகாந்தன்), சந்தியாராகம்(பாலுமகேந்திரா) துரையின் பலபடங்கள், எம்.ஏ.காஜா.வின் பெரும்பாலான படங்கள், வீணை எஸ்.பாலசந்தரின் படங்கள், என்பதுகளில் எடுக்கபட்ட பல பரிசோதனை படங்கள், என்று காணாமல் போன திரைபடங்களின் பட்டியலை கொண்டு ஒரு புத்தகமே எழுதலாம். முக்கியமாக தமிழக அரசு எடுத்த செய்தி விளம்பரத்துறை திரைப்படங்கள எந்த லட்சணத்தில் உள்ளது எனபது பற்றி அரசுதுறை தெய்வங்களாகிய அதிகாரிகளுக்கே தெரியுமா என்று தெரியவில்லை.. இவர்கள் தான் இப்படியென்றால் தமிழ்சினிமாவில்

ஒரு முறை எழுத்தாளர் ஜெயகாந்தன் நூல் வெளியீட்டு விழா ஒன்றில் சுனாமி அள்ளிக்கொண்டுபோக வேண்டிய குப்பைகள் தமிழ்சமுகத்தில் இன்னும் நிறைய உள்ளதாக மேடையில் பேசினார். பெருத்த கைத்தட்டல். அவர் பேசியது தமிழின் மலினமான நூல்களையும், திரைப்படங்களையும் தான் என்பதுதான் என் அனுமானம். எனக்கு ஆச்சர்யமளித்த பேச்சு அது. காலம் தரம் பார்த்து பிரிக்கவேண்டியதை நாம் மூர்க்கமாக அள்ளிக் கடலில் கொண்டு போய் கொட்டிவிடமுடியாது. கழிவுகள் என்பது வேறு பதிவுகள் என்பது வேறு, அது குப்பையாக தோன்றினாலும். ஒரு மூத்த எழுத்தாளரின் கருத்தே இதுவென்றால் மற்றவர்களின் எண்ணங்களை யோசிக்கவே சோர்வாக இருக்கிறது. தமிழ்சமுகம் எந்த பதிவின் மீது கவனமில்லாமல் மிதித்து சென்றுக்கொண்டிருக்கிறது. மூந்தைய பதிவுகளின் மீது எந்த அக்கறையும் இல்லாத ஒரு சமுகம் நிகழ்காலத்தில் எந்த ஒரு சிறப்பையும் அடைந்து எதிர்காலத்தில் தன்னை நிறுத்திக்கொள்ளமுடியாது. வரலாற்றின் மீது பெரும்

அக்கறையுள்ளவர்கள் போல இப்பொழுதைய வெகுஜன ஊடகங்கள் பரவலான வெளியீடுகளை நிகழ்த்துகின்றன. அவர்களது நோக்கம் பரபரப்பான வியாபாரம் மட்டுமே. எனவே எவருடைய உதவியும் இன்றி தனிபட்டவர்களின் சுய முயற்சியால் தமிழ்சமுகத்தில் பெரும் காரியங்கள் நடைபெற்றுஇருக்கிறது. முக்கியமாக ஏ.கே.செட்டியார், ரோஜா முத்தையா, போன்றவர்கள் செய்த அரும்பணிகளை பற்றி வெகுஜன ஊடகங்கள் தார்மீக அடிப்படையில் கூட கட்டுரைகளோ, நினைவு குறிப்புகளோ வரைந்ததில்லை. சமீபத்தில் எடுக்கப்பட்ட ஒரு வரலாற்று திரைப்படத்தில் ரோஜா முத்தையா எனும் பெயரை ராஜா முத்தையா என்று பெயர் போட்டிருந்தார்கள். முந்தைய தலைமுறை சாதனையாளர்களை பற்றிய எந்த அடிப்படை விபரங்களும் அறியாமல் வெறும் பயன்படுத்தல் எனும் நோக்கம் மட்டுமே இத்தகையவர்களுக்கு உண்டு. அதிர்ஷ்டகாற்றில் நகர்ந்து சென்ற சற்று திறன் கூடிய அம்மிகள் அவர்கள். இவர்களுக்கு தங்கள் கையருகில் இருக்கும் அரிய பொக்கிஷங்களுக்கு உரிய மரியாதை கூட கொடுப்பதில்லை. ஆனால் முந்தைய உழைப்புகளை களவாடுவதில் பெரும் போட்டி இவர்களுக்குள் உண்டு, அதனால் சில வெளிநாட்டு கலை ஆர்வலர்கள் அம்மாதிரியான பெரும்பணிகளை தங்கள் வாழ்க்கைத்தொண்டாக கருதி பெரும் செயல்களை செய்திருக்கிறார்கள் அப்படி செய்யபட்ட ஒரு திரைப்படம்தான். நான் சமீபத்தில் பார்த்த ஒரு ஆவணத்திரைப்படம். அந்தத்திரைப்படம் விதியின் பொருட்டே மறைந்து போன தடங்கள் கட்டுரைத்தொடரில் வந்து அமைந்துவிட்டதாக நான் ஆழமாக நம்புகிறேன். உண்மையில் நான் எழுத வேண்டிய திரைப்படங்களை பெரும் சிரமம் எடுத்து, அதன் சம்பந்தபட்டவர்களிடமும் விசாரித்து தேடிக்கொண்டுதான் இருக்கிறேன். ஆனால் அவைகள் அகப்படவில்லை. ஆனால் மேற்கண்ட ஆவணப்படத்தை மிக சமீபத்தில் ஒரு விபத்தாக பார்த்தவுடன் அதைப்பற்றி எழுதுவதுதான் இந்த தொடருக்கே நான் செய்யும் சிறந்த சேவகமாக இருக்கமுடியும். அந்த ஆவணத்திரைப்படத்தின் தலைப்பு 'மறைமுக இந்தியா, மெட்ராஸ் பற்றிய சிலபார்வைகள்.' அந்தத் திரைப்படத்தை இயக்கியது பிரெஞ்சுநாட்டின் முக்கிய இயக்குநர் லூயிமால். யதார்த்தத்தில் இந்த ஆவணப்படத்திற்கும் நான் எழுதும் திரைபடங்களுக்கும் நிறைய ஒற்றுமைகள் உள்ளது. ஆச்சர்யங்களும் அற்புதங்களும் நிரம்பிகிடந்த ஒரு ஆவணப்படம் இது. முன்பு எழுதப்பட்ட தமிழ்த்திரைப்படங்கள் அனைத்தும் தமிழ்த்திரைப்படவரலாற்றில் கவனிக்கப்படாமல் விடபட்ட சில அற்புதங்கள் பற்றியது. இந்த ஆவணப்படமும் அது போலவே பேரற்புதங்கள் நிரம்பிய ஒன்று. தமிழ்சமுகமும் அதைச்சார்ந்துள்ள தமிழ் சினிமாவும், உடனடியாக இந்த பிரெஞ்சு ஆவணத்திரைப்படத்தை விலைகொடுத்து வாங்கி அரசு ஆவணக்காப்பகத்தில் அல்லது திரைப்படக்கல்லூரிகளில் பாதுகாத்து வைக்கவேண்டிய பொக்கிஷமாகும்

ஐம்பது நிமிடங்களுக்கு ஓடும் இந்தத்திரைப்படம் பல அற்புதமான தருணங்களை பதிவுசெய்திருக்கிறது. நாம் இன்னமும் ஆவணப்படுத்த தவறவிட்டுக்கொண்டிருக்கிற பல தமிழக நிகழ்வுகளை அறுபத்தெட்டாம் வருடமே லூயிமால் ஆவணப்படுத்தி இருக்கிறார் எல்லா நிகழ்வுகளையும் அவர் தன் சுய மதிப்பிட்டில் அலசி தன் குரல் வழியாகவே அக்காலத்திய சென்னையை பற்றி மிக கவனமாக பதிவு செய்து இருக்கிறார். தமிழகத்தின் முக்கிய நிகழ்வுகளான ஆன்மீகம்,அரசியல்,தமிழ்சினிமா,சடங்குகள் இப்படியாக அனைத்தையும் பதிவுசெய்திருக்கிறார். முதல் பகுதியில் தொகுக்கபட்டிருக்கும் மயிலாப்பூர் கபாலிஸ்வரர் கோயிலின் அறுபத்துமூவர் தேரோட்டம் மிக விசேஷமான ஒன்று. அந்த தேரோட்டப்பகுதியில் தேர் குளத்தை சுற்றிவருவதுப்பற்றி எடுத்திருக்கிறார். அதில் தேர் நகர்ந்து செல்வது, தேர்க்காலில் முட்டுக்கொடுத்து தேரை நிற்கவைப்பது, தேரை திசைதிருப்புவது இப்படியான சகலவிதமான மனித உழைப்பையும் மிக நுண்மையாக பதிவுசெய்திருக்கிறார். அந்த மனிதக்கூட்டத்தில் அவர்களின் பெரும் கூச்சலில் ஐந்து மணிநேரங்கள் சடுதியில் கரைந்துவிட்டதாக சொல்கிறார். நானும் அந்த தேரோட்டத்தை பார்த்திருக்கிறேன். பலரும் மூர்ச்சையாகி விழுந்துவிடுவார்கள். எள் போட்டாலும் நசுங்கிவிடும் என்பார்கள் அவ்வளவு நெரிசல் இருக்கும். அறுபத்தெட்டில் பதிவுச்செய்யபட்டதாக சொல்லப்படும் இந்த நிகழ்வு என்னுள் பெரும் ஆச்சர்யத்தையும் கிளர்ச்சியையும் ஏற்படுத்திய காரணம் . எனக்கு மிக நெருக்கமான பகுதி அது என்பதுதான்.

அங்கிருந்து இரண்டு கிலோ மீட்டர் தூரமே எனது பிறப்பிடம். தேரை இழுக்கும் சமயம் தேரை இழுப்பவர்கள் கபாலி.. கபாலி எனும் ஓங்காரம் கொடுத்து தேரை இழுப்பது படத்தில் பார்க்கும்போது மிகப் பரவசமாக இருக்கிறது. நான் கூறுவது ஆன்மீகமான பார்வையில் அல்ல. மயிலை வாசிகள் மாடிவீடுகளில் இருந்து தண்ணீரை பெரும் பாத்திரங்களில் அள்ளி சாலையில் மக்கள் மீதும், தேரை இழுப்பவர்கள் மீதும் வீசுகிறார்கள். அந்த ஷாட்டில் கையாளப்பட்டிருக்கும் ஒளிப்பதிவு மிக அபாராமனது. எப்படி ஃபோகஸ் பிடித்தார்கள் என்றே தெரியவில்லை. மாடியிலிருந்து கீழே வீசப்படும் தண்ணீர் அவ்வளவு துல்லியமாக பதிவாகி இருக்கிறது. இந்த ஷாட்களில் நாம் பெரும்பாலும் முன்னேற்பாடாக எதையும் செய்து பார்க்கமுடியாது. ஒரு பெரிய மனிதர், தாவணி அணிந்த இளம்பெண்ணிடம் தண்ணிரை வாங்கி கீழே உள்ள பெரும் கூட்டத்தை நோக்கி மேலிருந்து வீசுகிறார். அத்தனையும் பழமையான சென்னை தமிழ்முகங்கள். பெரும்பாலும் வெள்ளை நிற உடைகளே நிரம்பியிருக்கிறது. பெரும்பாலான தமிழ்மக்கள் முக்கியமாக ஆண்கள் வெள்ளை வேட்டி சட்டைகளையே உடுத்தியிருக்கிறார்கள். பெண்கள் அழுத்தமான வண்ணங்களை கொண்ட உடைகளை உடுத்தியிருக்கிறார்கள். காவல் துறையினரின் அரைக்கால் டவுசரும், கூம்பான தொப்பியும் வேடிக்கையான ஒன்று. இப்பொழுதைய எந்த நவீனமும் எட்டிப்பார்க்காத காலம் அது. இந்த தேரோட்ட பகுதியில் நான் பிரமித்த விஷயம் எதுவெனில் இன்று போல அப்பொழுது நுண்பதிவு கேமாராக்கள் (digital camera) கிடையாது. வெறும் எக்ளேர்(பிரேஞ்சு கம்பெனியுடையது) சினிமா கேமாராக்கள் (movie cameras) தான். அந்த பெரும் கூட்டத்தில் எங்கு போய் பிலிம் ரோல்களை மாற்றினார்கள் என்பது தான் பெரும் வியப்புக்குரிய விஷயம். ஏகபட்ட கோணங்களில் அந்த தேரின் பிரமாண்டத்தையும் மக்களின் முகபாவனைகளையும், காவல் துறையினரின் பாதுகாப்பையும், கூட்டத்தில் பக்தர்களின் அர்ச்சனை தட்டுகள் கைமாறி... கைமாறி.. செல்வதையும் பதிவு செய்திருப்பது அசாதாரண

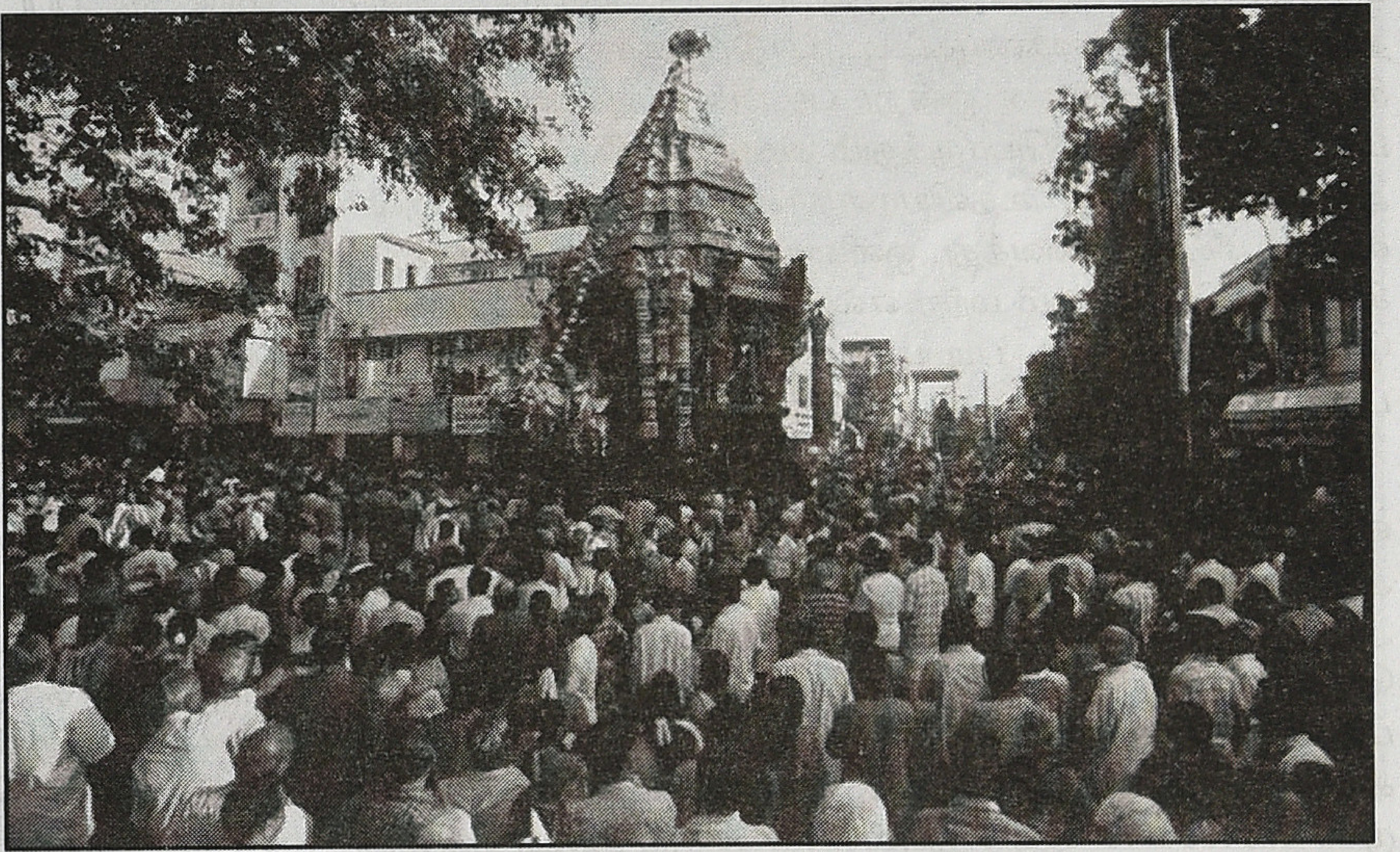
உழைப்பு. உண்மையில் சொன்னால் அவரால் தேரின் முழுதோற்றத்தை படம் பிடிக்கவே முடியவில்லை. மிகுந்த சிரமங்கள் எடுத்து மாடிவீடுகளில் ஏறி அதன் முழுபிரமாண்டத்தை கொண்டுவர முயன்றிருக்கிறார். அவருடைய பெரும்பாலான கதைவடிவிலான திரைப்படங்களை நான் பார்த்திருக்கிறேன். அவற்றிற்கு கூட அவர் இந்த அளவுக்கு உழைப்பை கொடுத்திருப்பாரா என்று ஆச்சர்யமே. அவரே வர்ணனையில் தானும் தன் குழுவினரும் அந்த பெரும் மக்கள் திரளை பார்த்து பயந்து போனதாகவும், ஒரு பெரும் பைத்தியக்காரத்தனத்தில் தாங்கள் சிக்கிக்கொண்டதாகவும் கூறியவர், அந்த மக்கள் திரளில் மேல், கீழ், ஏழை, பணக்காரன் எனும் குறுகிய விஷயங்கள் நொறுங்கிபோனதாகவும் தான் முகமற்றும், பெயரற்றும் கூட்டத்தோடு கூட்டமாக கரைந்து , நான் என்கிற அகந்தையை இழந்ததாகவும் பதிவுசெய்கிறார்.

மறுநாளும் தான் அந்த அனுபவத்திலிருந்து விலகமுடியமால் காரியமாக வந்திருக்கும் பயணத்தை தொடரமுடியாமல் இருந்ததாகவும் பதிவு செய்கிறார். நான் பல கவனங்களில் இந்தத்திரைப்படத்தை பலமுறை பார்க்கவேண்டியதாக இருந்தது. முதலில் அறுபத்தெட்டு காலகட்டத்தின் நிஜமான சென்னை வட்டாரச்சூழல், மக்கள் பாவனைகள், அவர்தம் தோற்றங்கள், தொழில்நுட்ப அபாரங்கள், லூயி மாலில் வர்ணனைகள். இப்படியாக இன்னும் நிறைய, பார்வையில்... முக்கியமாக மயிலாப்பூர் விஜயா ஸ்டோர் எதிரே ஒரு மாடியில் நின்று தேர் ஒரு திருப்பத்தில் திரும்பும் சமயம் எடுக்கபட்ட ஒரு ஷாட், தேர்வடக்கயிறை பிடித்து இழுத்து ஆற்றுச்சுழிப்புபோல சுழலும் மக்கள் கூட்டம் எனும் இன்னொரு ஷாட் நிச்சயம் லூயி மால் எனும் இயக்குநரை அந்த நிகழ்வுகள் மூர்ச்சையடைய வைத்திருக்கும். அந்த ஷாட்களை இப்பொழுது பார்த்தாலும் மலைப்பு எனும் வார்த்தை எனக்கு முழு அர்த்தத்தை தருகிறது. அதைதொடர்ந்து வரும் பரதநாட்டியம், சோவின் முகமது பின் துக்ளக் நாடகம் பற்றிய விபரங்களை சோ.இராமசாமியே விளக்கம் கொடுத்து கூறுவது போன்ற காட்சிகள் மிக அரிதான ஒன்று. சோவின் இளமையான தோற்றம் மற்றும் ஒப்பனையில்லாத பேச்சு, நாடகஅரங்கின் வாயிலில் நின்று கூட்டத்தோடு ஒருவராக அவர் கொடுக்கும் அந்த நேர்காணல் நேற்று வீடியோ எடுத்தது போல் பதிவாகி இருக்கிறது.

மிக ஆச்சர்யமான இன்னொரு காட்சி அன்றைய மாணவர் சங்க தலைவர் திரு டி.ஆர்.ஜனார்த்தனம் கொடுக்கும் நேர்காணல். அவர் இந்திய அரசின் இந்தி திணிப்பை எதிர்த்து பேசுவது நிகழ்காலத்திற்கும் பொருந்தக்கூடிய ஒன்று. வெறும் முப்பது சதவிகித மக்களுக்காக இந்தியை மீதமுள்ள எழுபது சதவிகிதத்தினரும் படிக்கச்சொல்லி கட்டாயப்படுத்துவது. முக்கியமாக தமிழ்மக்களை கட்டாயபடுத்துவது மத்திய அரசின் தேசிய ஒருமைப்பாட்டு கொள்கைக்கு எதிரானது என்று முடிக்கிறார். தமிழ்மக்கள் மீதான மத்திய அரசின் அடாவடியான செயல்பாடுகள் அப்பொழுதிருந்தே தொடங்கிவிட்டது என்பதற்கு ஒரு சீரிய அத்தாட்சி அந்த நேர்காணல்.

ஒரு சர்வதேச சினிமா இயக்குநர் தமிழ்சினிமா பற்றிய ஒரு பகுதியை தன் ஆவணப்படத்தில் சேர்த்திருப்பது இன்னுமொரு மிக முக்கியமான நிகழ்வு.

லூயி மாலின் பெரும்பாலான திரைப்படங்களை நான் பார்த்திருக்கிறேன். முழுமுழுக்க சினிமா மொழியின் ஆளுமையில் இருந்து உருவானது அவரது திரைப்படங்கள். நாடகத்தனத்தின் விளிம்பு வரை வந்து போனது அவர் ஹாலிவுட்டில் எடுத்த டேமேஜ் மற்றும் அட்லாண்டிக் சிட்டி மட்டும்தான். மற்றபடங்களான லவ்வர்ஸ்லகோம்பே லூசின், குட்பை சில்ரன், மர்மர் இன் தி ஹார்ட் போன்ற திரைப்படங்கள் சினிமா மொழியின் இன்னுமொரு வடிவம். அவரது பிரசன்னத்தின் மூலம் உலக சினிமா இன்னொரு முக்கிய இயக்குநரை அடைந்தது. அவரது ஃபயர் வித் இன் எனும் தொடக்ககால திரைப்படம் ஒரு தற்கொலைக்கான மனநிலையை விவரிக்கும் படம். இந்த திரைப்படத்தை பார்க்கும், சிதைந்த மனநிலையில் உள்ள ஒரு ஆழமான பார்வையாளன் உடனடியாக விபரீதமான முடிவை தன் வாழ்வில் எடுத்துவிடக்கூடும். அந்த திரைப்படத்தில் மன அழுத்தங்களை, மனித நிராகரிப்புகளை மிக நுட்பமாக விவரித்துஇருப்பார். பிரெஞ்சு சினிமாவின் முக்கிய இயக்குநர் ஒருவரின் தமிழ் வெகுஜன சினிமா பற்றிய ஒரு பதிவு மிக முக்கியமான பகுதியாகும். காரணம் அவர் சார்ந்துள்ள பிரெஞ்சு சினிமாவின் புதியமுயற்சிகள் அன்றைய காலகட்டத்தில் மிக உச்சத்தில் இருந்தது. அதற்கு முற்றிலும் மாறாக தமிழ்சினிமா அக்காலகட்டத்தில் கதாநாயகர்கள் மற்றும் கதாநாயகிகளின் நீதியும் நேர்மையும்,ஒழுங்கும் புனிதமும், தியாகங்களும் திடுக் திருப்பங்களும் கலந்து நாடகத்தனம் கோலோச்சிய காலம். லூயி மால் நமது தமிழ்சினிமாவுக்கு உரிய மரியாதை கொடுக்கிறார். காரணம் பெருவாரியான மக்களின் பொழுதுபோக்காக உள்ள ஒரு கலையை சட்டென குறைவான மதிப்பீட்டில் வைப்பது அவருக்கு ஏற்புடையதாக இல்லை. அவர் பதினைந்து ஸ்டுடியோக்களுடன் நிறைய படத்தயாரிப்புகளும், நான், குடியிருந்தகோயில், ரகசிய போலிஸ் 115 போன்ற படங்களின் சுட் அவுட்களை பார்த்து தமிழ் மக்களின் சினிமா



பிரேமையை வெகுவாக ரசிக்கிறார். அப்படியாக அவர் சென்ற படப்பிடிப்பு தளம் தில்லானா மோகனாம்பாள். அந்த திரைப்படம் தமிழ்மனங்களில் காவியதன்மை பெற்ற ஒன்று. தமிழ்க்கற்பனை கதைகளில் செவ்வியல் கலைஞர்களின் காதல் கதை எனும் தன்மையில் செதுக்கி எடுக்கபட்ட வெகுஜனசித்திரம் தில்லானா மோகனம்பாள். அதன் படப்பிடிப்புதளத்திற்க்கு சென்ற லூயி மால் நமக்கு சிக்கில் சண்முகசுந்தரத்தையும்,மோகனாம்பாளையும் உயிர்ப்புடன் குளோஸ் அப்களில் பதிவு செய்திருக்கிறார். பார்க்கவே பரவசமாக இருக்கிறது. பிரெஞ்சு சினிமாவின் ஒரு இயக்குநர், வெகுஜன தமிழ் சினிமாவின் முக்கியமானவரான ஏ.பி.நாகராஜனின் திரைப்பட இயக்குதலில் உள்ள பிரச்சினைகளை, மனவோட்டங்களை எப்படி புரிந்துகொள்கிறார் என்பதுதான்.. நாம் கவனிக்க வேண்டிய தருணம். ஏ.பி. நாகராஜனுக்கு தன் திரைப்பட பணியை அந்நிய கேமரா ஒன்று பதிவு செய்கிறது என்றவுடன், முகத்தில் லேசாக இறுக்கம் வந்துவிடுகிறது கேமராவை பற்றிய கவனம் திரும்பியவுடன் சர்வ சாதாரணமாக டி.ஆர்.ராமச்சந்திரனுக்கு தாளகதி பற்றிய ஆலாபனையோடு விவரித்து அவர் பத்மினியுடன் பிரேமில் வரவேண்டிய தருணத்தை விளக்கிக்கூறுகிறார். அவர் தாளகதியுடன் கையைதட்டி பாடும் குரல் என் நெஞ் சில் உறைந்து போன ஒன்று. படப்பிடிப்புக்கான பெரும் மின்விளக்குகளை பொருத்தும் சமயம் ஒளிப்பதிவாளரோ அல்லது அவரது உதவியாளரான இளைஞர் ஒருவர் லைட் மீட்டர் வைத்து ஒளியை அளக்கிறார். அவரது சிரிப்பும் வெட்கமும் மற்ற எல்லாவற்றையும் விட பளிங்கு போன்ற அவரது படிய தலைவாரிய தோற்றமும் பத்மினியின் அழகை விட பேரழகாக இருக்கிறது.

இன்னொரு ஷாட்டில் சிவாஜி கணேசன் பத்மினி ஏ.வி.எம் ராஜன் போன்றோரின் முக ஒப்பனை அலங்காரங்கள் கவனமாக பதிவுச்செய்யபட்டிருக்கிறது. அதில் ஒரு நுட்பத்துடன் கூடிய ரஸானுபவமான ஒரு செயலை சிவாஜி செய்கிறார். சிவாஜி கண்ணாடியை பார்த்து துணியால் முகத்தை ஒத்தி எடுக்கும் சமயம் காட்சியில் வரவேண்டிய பாவனையை கண்ணாடியின் முன் சைகையாக ஒரு சிறுபுன்னகையோடு, அதை தன்னுள் செய்து பார்த்து தன்னை தயார்செய்து கொள்வது. பெருங்காவியத்தில் ஒளிந்துகொண்ட ஒரு குறுங்காவியம். ஆனால் லூயி மால் சிவாஜி கணேசன் பத்மினியின் பிங்க் மற்றும் வெள்ளை முகவண்ணப்பூச்சுகளை தமிழ்சினிமா கதாபாத்திரத்திற்குள் உள்ள நிறப்பிரச்சினையாக பார்க்கிறார் மேலும் அந்த வண்ணப்பூச்சுகள் அவர்களது தோற்றங்களை சிதைப்பதாக கூறுகிறார்.

அவர் அப்படி கூறுவதான் காரணம் சிவாஜி பத்மினியின் வண்ணப்பூச்சு இல்லாத முகங்களை படப்பிடிப்பு முடிந்து போன நேரங்களில் அவர் நேரில் பார்த்து வியந்திருக்கக்கூடும்.

லூயி மால் தவறவிட்ட ஒரு முக்கிய வரலாறு அப்பொழுதைய தமிழ்சினிமாவின் நாடகப்பின்னணி பற்றிதான். தமிழ்சினிமாவில் உள்ள நாடகத்தின் தாக்கம் அவர் அறியாமல் விட்டிருக்கிறார். ஆனால் அந்த படப்பிடிப்புதளத்தில் தன்னையறியாமல் இன்னொரு முக்கியமான தகவலை பதிவு செய்திருக்கிறார். அது தமிழ்சினிமா படப்பிடிப்புத்தளத்தில் முன்னணி நடிகர்களின் ஆக்ரமிப்பு. பொதுவாக படப்பிடிப்பு தலங்களில் இயக்குநரே சகல அதிகாரத்துக்கும் உடையவர். இங்கு சிவாஜி.. யாரிடமோ அண்ணே சைலன்ஸ் சொல்லுங்க... என்க. யாரோ சைலன்ஸ் என்கிறார்கள். ஆனாலும் ஏ.பி.நாகராஜன், இயக்குநர் என்பவர் நடிகனை ஆள்பவர் என்று நிருபிப்பது போல் சிவாஜியை பார்த்து ஒரு கட்டளை இடுகிறார். அது சிவாஜி நாதஸ்வரத்தை வாசிக்கும் சமயம் பத்மினி வந்து நிற்பதை கவனிக்கிறார். உடனே சிவாஜியிடம் ஏ.பி.நாகராஜன்.. அங்க பார்த்து பேசுங்க... மோகனாவ.... என்று கட்டளை இட்டதும், சிவாஜி பத்மினியை நோக்கி நாதஸ்வரத்தால் பேசுகிறார். அது போலவே பத்மினியை பிரேமிலிருந்து அவுட் கொடுப்பதில் அவர்களுக்கு உள்ள ஒரு சிறிய தடுமாற்றம் நிகழ்கால சினிமாவிலும் இந்த பிரச்சினை உள்ளது. ஏனெனில் கேமராவின் திசை மாறமாற உள்ளே வரும் பிம்பங்களின் திசை ஃபிரேமின் வலதா..? இடதா...? என்பதுதான், இந்த விஷயத்தில் சகலருக்கும் தடுமாற்றும் வருவது சினிமாவில் இயல்பான ஒன்று. லூயி மால் இந்த படப்பிடிப்பு பாரிஸில் நடப்பது போன்றுதான் இங்கும் நடக்கிறது. ஆனால் ஒரே வித்தியாசம் கேமிராவுடன் இருந்த டோலிக்கு (dolly camera like a short track with very small crane) சூடப்பட்டிருந்த பூமாலை தான் என்று தன் குரலில் பேசியிருக்கிறார். லூயிமால் இந்திய அறிவுஜீவிகளின் இந்தியவெகுஜனசினிமா பற்றிய கருத்துகளை ஏற்றாலும் அவர்கள் கூறுவது போல மலினமான, மிகையான ரசனைகொண்ட திரைப்படங்களாக இந்திய சினிமா இல்லை என்கிறார். கதாநாயகனை மையப்படுத்தி எடுக்கப்பட்ட சாகசமான இந்திய திரைப்படங்கள் ஓரளவு அவரை ஈர்த்திருக்கிறது. இந்தியாவில் தொலைகாட்சிகள் இன்னும் தோன்றாததால் பெருவாரியான மக்களுக்கான பொதுவான பொழுதுபோக்கில் குறைகள் இயல்பான ஒன்று என்கிறார்.

அடுத்தகட்டமாக வரும் சென்னைபொருட்காட்சியில் உள்ள குடும்பகட்டுபாடு அரங்கில் நிகழும் காட்சித்தொகுப்பு. அங்கு குடும்பகட்டுப்பாட்டை விளக்கி கூறும் ஒரு அரசு அலுவலர். அவர் உடல் உறுப்புகளில் பொருத்திக்கொள்ள குடும்பகட்டுப்பாட்டு சாதனங்களை பற்றி விளக்கிக்கூறுகிறார். கையில் வைத்திருக்கும் ரஷிய ஆணுறைகளை பயன்படுத்தும் விதம் பற்றி கூறி, அவற்றை இலவசமாக விநியோகமும் செய்கிறார். அங்கு கூடியிருக்கும் பார்வையாளர் ஏதோ இலவசமாக இனிப்பை வாங்குவது போல சகலரும் போட்டி போட்டு வாங்குகிறார்கள். சிறுவர்களும் கைநீட்ட...அலுவலர்.....டேய் போடா இதுலாம் உங்க அப்பா யூஸ் பண்ணுறது.. உனக்கு என்னாத்துக்கு.. என்று குரல் கொடுக்கிறார். அந்த குடும்ப கட்டுப்பாடு அரங்கை பற்றி விளக்கும் விளக்கும் லூயி மால் இந்தியாவின் மிகப்பெரிய நெருக்கடி மக்கள் தொகை தான் என்றும் அதற்காக இந்திய அரசு, நகரம் முதல் சிறு கிராமங்கள் வரை வைத்திருக்கும் குடும்பகட்டுப்பாட்டு விளம்பர பலகைகளை பற்றி விவரிக்கிறார். 1.5 வினாடிக்களுக்கு ஒரு குழந்தை பிறப்பதாகவும் நாளோன்றுக்கு 55000 குழந்தைகள் பிறப்பதாகவும் சொல்கிற ஒரு ஒலி விளம்பரத்தையும் பதிவுசெய்திருக்கிறார். இறுதியாக வருவது கலாஷேத்ரா காட்சித்தொகுப்பு இதில் நான் ஆச்சர்யபட்ட ஒரு சம்பவம் அவர் தொகுத்த ஒரு ஷாட்டில் தோன்றும், ஒரு கட்டிடத்திற்குத்தான் சில மாதங்களுக்கு முன் வேலை நிமித்தமாக சென்றேன். பத்துநாட்கள் தொடர்ந்து நான்

அங்கு பணிபுரிய வேண்டி இருந்தது. அந்த கட்டிடத்தின் பெயர் தாகூர் அரங்கம். 1968 பதிவுச்செய்யபட்ட அந்த கட்டிடம் இன்னும் பழமை மாறாமல் அதே வனப்புடன் சுத்தத்துடன் அப்படியேதான் இன்னும் இருக்கிறது. இன்று போலவே அன்றும் கலாஷேத்ராவில் படப்பிடிப்பு நடத்த அனுமதி பெற பெரும் சிரமப்பட்டதாகவும், நிர்வாகிகளின் பெரும் சந்தேகமும் கேளவிகளும் தங்களை துளைத்தெடுத்ததாக கூறியிருக்கிறார். தாகூர் அரங்கத்திலிருந்து வெளியேறும் கலாஷேத்ரா மாணவ மாணவிகளை படம் பிடித்திருக்கிறார். அதில் பிராமண மாணவர் ஒருவர் மற்றோரு மாணவியிடம் பேசறதெல்லாம் எடுத்திண்டுருக்கால இவ..! இல்ல...” என்று பிரமாண பாஷையில் கூறி நடந்து செல்வது ரசிக்கக்கூடிய ஒன்று. அக்காலத்தில் சென்னையின் மிக பாதுகாப்பான கலைப்பள்ளியாக கலாஷேத்ரா இருப்பதாக விளக்கிகூறுகிறார். அந்த பாதுகாப்புக்கு மிக முக்கிய காரணம் அங்கு வெளிநாட்டு மாணவ மாணவிகளும் தங்கிப்படிப்பதே. ஒரு அமெரிக்க மற்றும் ஜப்பான நாட்டு மாணவிகள் பரதநாட்டியத்தை படம்பிடித்தவர் அவர்களது அபிநயங்கள் இயல்பாக இல்லை என்றும், உண்மை சற்று குறைவாகவும் இருப்பதாவும் அப்பெண்களின் நடன அசைவுகளை விமர்சிக்கிறார். அதற்கு காரணமாக ஆண்கடவுள் பற்றிய கவனம் இயல்பில் இந்திய பெண்களுக்கு அறிந்த ஒன்று என்றும் அது வெளிநாட்டு பெண்களுக்கு இருக்கவாய்ப்பில்லை என்றும் விளக்கி கூறுகிறார். அவரது பார்வையில் சென்னைமக்கள் சமயச்சார்புடையவர்கள் அவர்களுக்கு ஒரு கடவுள் என்பதில்லை ஒவ்வொரு குழுவுக்கும் ஏற்ப ஒரு கடவுள் வழிபாடு இருப்பதால் அனைவரும் சடங்குகளை மதிப்பதில் கடவுளை வழிபடுவதில் வாழ்வின் ஒரு பகுதியாக அவை உள்ளதை சொல்கிறார்.

ஒரு மேற்கத்திய சிந்தனையாளன், அறிவுஜிவி, திரைப்படக்கலைஞன் குறைந்த தொழிட்நுட்ப சாத்தியங்களை வைத்துக்கொண்டடு சென்னையின் முக்கிய நிகழ்வுகளை அறுபத்தெட்டில் பதிவு செய்திருப்பது வியப்பான செயலே. அவரால் எவ்வளவு விபரமாக விஷயங்களை பதிவு செய்யுமுடியுமோ அத்தனை நிகழ்வுகளையும் பதிவுசெய்திருக்கிறார். ஆனால் அவரால் தமிழ்சமூக வரலாற்றை ஆராயமல் மொத்த இந்தியாவுடன் தமிழ் வாழ்க்கையை இணைத்து பார்ப்பது எனக்கு பெருத்த ஏமாற்றம். இந்தியா முழுமைக்கும் பிரமாண சமூகம் வெவ்வெறு மொழிகளுடன் இருப்பதால் இந்தியாவின் ஒரு பகுதியாகவே தமிழகத்தையும் தீர்மானிக்கிறார். ஏனெனில் அவரை வழிநடத்திச்சென்றவர் தமிழ் விளிம்பு நிலை மக்களையோ அவர்களது கலை மற்றும் பண்பாட்டு அடையாளங்களையோ எதையும் காட்டாமல் விட்டிருக்கிறார். லூயிமால் தமிழ்சமுகத்தில் இருக்கும் மிகமேன்மையான விஷயங்களையே காணும்படி அவரை சென்னை தமிழ் பிரமாண அல்லது உயர்வகுப்பை சார்ந்த ஒருவர் துணையாக அவரை வழிநடத்தி இருக்கவேண்டும் என்பது என் கணிப்பு. எனெனில் திமுக பற்றியும் அண்ணா, கருணாநிதி பற்றியும் இரண்டொரு வார்த்தைகள் மட்டுமே இடம்பெறுகிறது. அப்பொழுது சென்னையில் எம்.ஜி.ஆர் ரசிகர்கள், திமுக தொண்டர்கள எனும் பெருவாரியான மக்கள் வாழ்ந்தார்கள். முக்கியமாக சென்னை குடிசைவாழ் மக்கள் சென்னையின் ஒரு முக்கிய அடையாளம் அவர்களில் ஒருவரும் இந்த ஆவணப்படத்தில் இடம்பெறவில்லை. எல்லாவற்றையும் விட இந்தபடத்தில் வடசென்னைப்பற்றி ஒரு சிறுகுறிப்புக்கூட இல்லை. முக்கியமாக ரிக்ஷாக்கள் ஒன்றுகூட இந்த படத்தில் நான் காணவில்லை. அதன்பொருட்டு லூயி மால் பின் குரலில் இந்தியாவில் பிரமாணர்கள் பெருவாரியான இடங்களில் உயர்ந்த நிலையில் இருப்பதாக ஒரு குற்றமாகவே சொல்கிறார். அவர் பிரெஞ்சு திரும்பியதும் ரஷ்களை தொகுத்து இந்த தீர்மானத்திற்கு வந்திருக்கூடும். அதன்காரணமாகவே அந்த கவனத்தை டப்பிங்கில் பின்குரலில் கூறுகிறார். இந்த ஆவணப்படம் நிகழும் பகுதிகளெல்லாம் சென்னையில் நான் அன்றாடம் சுற்றும் பகுதிகளே என் பிறப்புக்கு முந்தைய எனது வசிப்பிடங்கள், முக்கியமாக அந்த சூழலை பார்ப்பதில் உள்ள கிளர்ச்சி எல்லோருக்கும் ஏறப்படக்கூடிய ஒன்றுதான் என்று நான்

நம்புகிறேன். அந்த வகையில் நான் லூயிமாலுக்கு நிறைய நன்றிக்கடன்பட்டிருக்கிறேன். அப்பொழுதைய மயிலை அறுபத்துமூவர் திருவிழாவை காணும் சமயம் சற்றே தூரத்தில் நான் வசித்த தெருக்கள் மற்றும் மனிதர்கள் பற்றி சிந்திக்குபோது ஏற்படும் பரவசம் என்மனதில் கடல் அலைபோல ரீங்கரித்துகொண்டே இருக்கிறது அப்படியான சில உணர்வுகளை விவரிக்க மொழயின் போதாமை என்னிடம் இல்லையோ அல்லது மொழியே அத்தகைய போதாமையோடு உள்ளதோ எனும் விவாதம் என்னுள் எழாமல் இல்லை. எத்தனையோ திரைப்படங்களை பணியின் காரணமாகவும், ரசனையின் காரணமாகவும் தேடிப்பிடித்து கண்டுகளித்திருக்கிறேன். ஆனால் இந்த ஆவணப்படத்தில் ஏற்பட்ட அனுபவம் என் மனதில் நீரில் விட்ட கல் ஏற்படுத்தும் நீர்வளையங்கள் போல முடிவுறாமல் வைத்திருக்கிறது. தமிழக அரசும், பெரும் வசதிகள் கொண்ட தமிழ்சினிமாக்காரர்களும் இந்த ஆவணப்படத்தின் அடர்குறுந்தகடுகள் (டிவிடி) கிரைட்டேரியன் எனும் நிறுவனத்திடம் இருந்து பெற்று பாதுகாத்து வைப்பார்கள் எனில் அதுவே தமிழ் சமூகத்திற்கும் தமிழ் சினிமாவுக்கும் அவர்கள் செய்யும் பெருந்தொண்டாக அமையும்.

நிழல்முற்றம்: 10

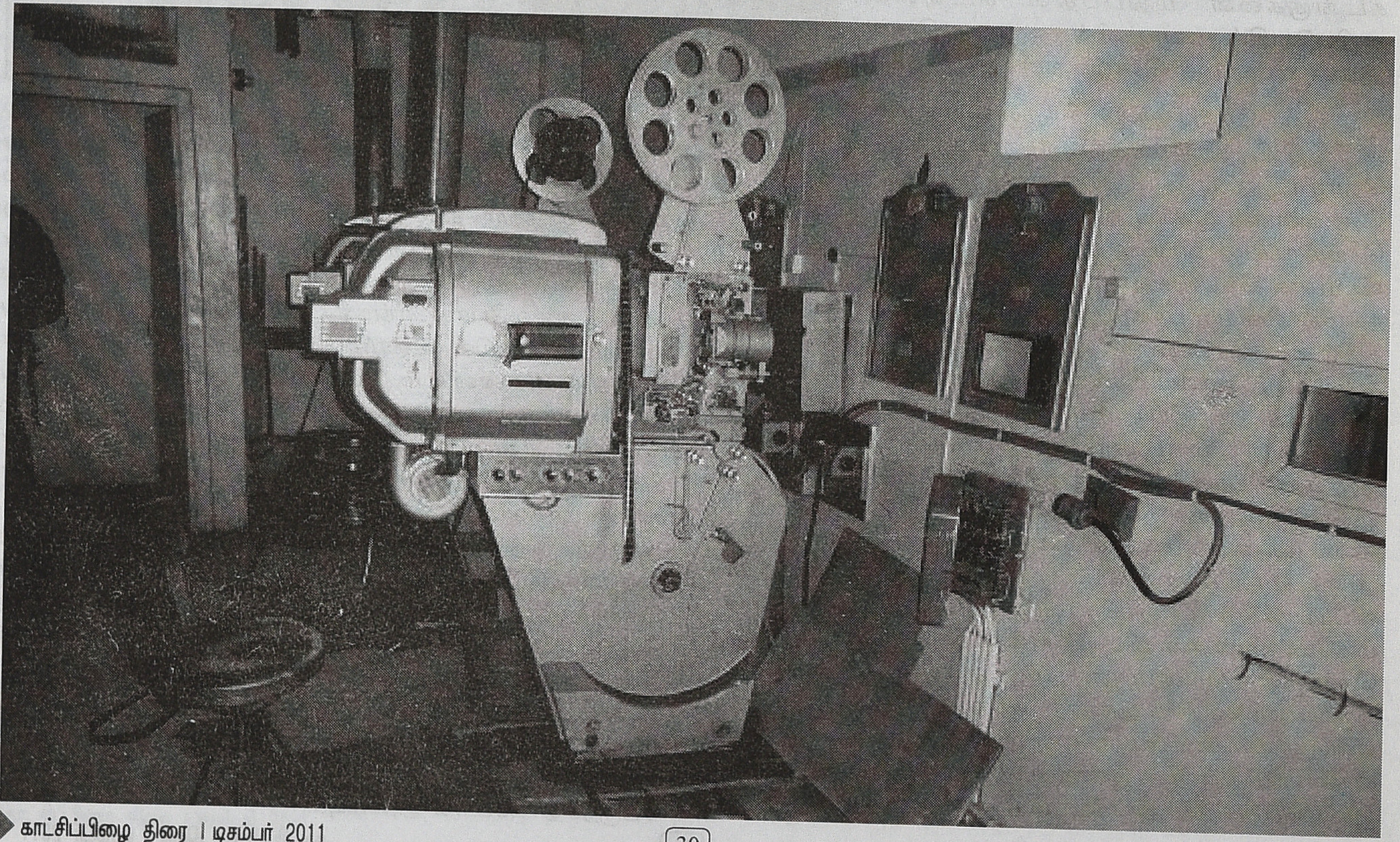
சில நினைவுகள்

பெருமாள்முருகன்

தியேட்டரில் வேலை செய்தோர் பட்டியல் போட்டால் முப்பது பேர் அளவுக்கு வரும். ஆபரேட்டர்கள் இருவர். இருவரும் ஒருசேர இருக்கும் நேரங்கள் அவர்களுக்கு மட்டுமே தெரியும். தியேட்டரில் பூசாரியப்பன் இருக்கும் நேரங்களில் இருவரையும் ஒருசேரப் பார்க்கலாம். மற்றபடி அவர்களுக்குள் வேலையைப் பகிர்ந்து கொள்வார்கள். ஒருவர் காலைக்காட்சிக்கு வந்தால் இன்னொருவர் பகல் காட்சிக்கு வருவார். கூட்டம் அதிகமாக இருந்தாலோ படம் மாற்றினாலோ இருவரும் கட்டாயம் இருப்பார்கள். படச்சுருளைச் சுற்றுவதும் கார்பன் தள்ளிவிடுவதும் அவர்களது முக்கியமான வேலைகள். வேலை மிகவும் கஷ்டம் என்று சொல்ல முடியாது. ஆனால் படம் முடியும் வரை வேலை இருக்கும் என்பதும் எப்போதும் விழிப்போடு இருக்க வேண்டும் என்பதும் முக்கியம்.

இரண்டாம் ஆட்டம் இடைவேளை முடிந்ததும் தியேட்டரில் வேலை செய்வோர் அனைவரும் உறங்கச் சென்றுவிடுவர். ஆபரேட்டருக்கும் காவல்காரருக்கும் சைக்கிள் ஸ்டேண்ட் காவலாளிக்கும் அது முடியாது. காவல்காரரும் சைக்கிள் ஸ்டேண்ட்காரரும் கூடப் படுத்து உறங்கலாம். யாராவது தேவை என்றால் எழுப்புவார்கள். ஆபரேட்டரோ 'வணக்கம்' போடும்வரை விழித்திருந்தே ஆகவேண்டும். அதேபோலக் காலையில் தியேட்டருக்குள் முதலில் வருவது ஆபரேட்டராகத்தான் இருக்கும். கடைக்காரர்கள் இடைவேளை நேரத்திற்கு வந்தால் போதும். தியேட்டர் திறந்து ஓரிரு மாதங்களில் காலைக்காட்சிக்கும் பகல் காட்சிக்கும் ஒலிபெருக்கி வழியாகப் பாட்டுப் போடுவது நிறுத்தப்பட்டு விட்டது. பகலில் வெகு தூரத்திற்குப் பாட்டுக் கேட்காது என்பது காரணம். ஆனால் இரவுக் காட்சிகளுக்கு அது கட்டாயம். ஆகவே காலைக் காட்சி தொடக்கம் இரண்டாம் ஆட்டம் முடிவுவரை அவர்கள் இருந்தாக வேண்டும். ஆபரேட்டர் அறையாகிய கேபின் ரூம் அதிகமாக யாரும் செல்லாத உயரத்தில் இருக்கும். பெரும்பாலும் கதவுகள் மூடப்பட்டே இருக்கும். பார்வையாளர்கள், கடைகள் என்று கீழே இருக்கும் பரபரப்பு ஒன்றுக்கும் ஆட்படாது உயரத்தில் தனித்திருக்கும் அந்த அறைதான் தியேட்டரின் எல்லா இயக்கங்களையும் கட்டுப்படுத்துகிறது என்பதை நான் வியப்போடு எண்ணிப் பார்த்திருக்கிறேன்.

முதன்மை ஆபரேட்டராகிய பெரியவர் உள்ளூர்க்காரரர். அதிகம் பேச மாட்டார் என்று சொல்வது அவ்வளவு பொருத்தமல்ல. பேசவே மாட்டார் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். ஆபரேட்டர் அறையின் மௌனம் அவருக்குள் புகுந்துகொண்டது போலும். திருமண வயதுடைய பிள்ளைகள் அவருக்கு இருந்தார்கள். தலை முழுவதும் வழுக்கை என்பதால் 'சொட்டையன்' என்று தியேட்டர் பையன்கள் அவருக்குப் பெயர் வைத்திருந்தார்கள். 'சொட்டை' என்று சுருக்கிச் சொல்வார்கள். தொலைத்துவிட்ட எதையோ தரையில் தேடுவது போல அவர் எப்போதும் தலையைக் குனிந்தபடியே நடப்பார். அவர் வருவதையும் போவதையும் அறிவது கடினம். பூனை போன்ற நடை. கேபின் ரூம் படியில் ஏறும்போதுகூடப் படிக்கு வலிக்கும் என்று கவனமாக அடி எடுத்து வைப்பார். சொற்களும் வாயை விட்டு வெளியே வராது. பூசாரியப்பன் ஆபரேட்டரைக் கூப்பிட்ட ஒருசமயம் இன்னொருவர் இல்லை. ஆகவே பெரியவர் பூசாரியப்பனுக்கு எதிரில் வந்து நின்று கேட்ட கேள்விகளுக்கு வாய்க்குள் முனகினார்.



பூசாரியப்பனுக்கு ஒன்றும் கேட்கவில்லை. 'யோவ் போயி அந்த ஊசக்கூதி வந்தொடன வரச்சொல்லு' என்று அனுப்பிவிட்டார். ஆனால் பெரியவர் தம்வேலையில் வெகு கெட்டி என்பார்கள். அதனால் பூசாரியப்பன் அவரை எதுவும் திட்ட மாட்டார். அவரைத் திட்ட வேண்டும் என்றாலும் அது இன்னொருவரைத் திட்டுவதன் வழியாக அவருக்குப் போய்ச் சேரும்படி செய்வார்.

இன்னொருவராகிய ராஜேந்திரன் இளைஞர். வெளியூர்க்காரர். எனினும் தியேட்டரில் தங்காமல் வெளியே அறை எடுத்துத் தங்கியிருந்தார். ஆபரேட்டர் அறை மிகப் பெரிது. வெளியே தங்கினால் இஷ்டம் போல இருக்கலாம் என்பது அவர் எண்ணம். சுயமாகச் சமையல் செய்துகொண்டிருந்தார் என்பதும் காரணமாக இருக்கும். பூசாரியப்பனிடம் 'ஊசக்கூதி என்று அதிகமாகத் திட்டு வாங்கியவர் இவராகத்தான் இருக்கும். எத்தனை திட்டினாலும் பதில் பேசாமல் வாங்கிக்கொள்ளும் நல்லவர். எப்போதாவது ஊருக்குச் செல்வார். அவருக்குப் பிடித்த படம் என்றால் வேறு தியேட்டருக்குச் சென்றும் பார்த்து வருவார். அவரைத் தேடி யாரும் வந்ததில்லை. அவருக்கும் தியேட்டர் தவிரத் திருச்செங்கோட்டில் நண்பர்கள் இருந்திருப்பார்களா என்று தெரியவில்லை. மிகக் குள்ளமாக இருப்பார். நிச்சயம் உயரம் ஐந்தடி தாண்டாது. தான் குள்ளமாக இருப்பதுதான் அவருக்கு எப்போதும் பிரச்சினை. அவரால்தான் வி.பி.பி. மூலம் புத்தகம் வாங்கும் முறையை நான் அறிந்துகொண்டேன்.

இன்றைக்குப் புத்தகங்கள் வாங்குவது மிக எளிய விஷயமாகிவிட்டது. நாமக்கல் என்கிற சிறு நகரத்தில்கூட ஆண்டு முழுக்க ஏதாவது ஒரு புத்தகக் கண்காட்சி நடந்துகொண்டே இருக்கிறது. கிழக்கு பதிப்பகம் போன்ற சிலவற்றின் நூல்கள் பெட்டிக் கடைகளிலும் மளிகைக் கடைகளிலும் கிடைக்கின்றன. நூலின் பெயரையும் பதிப்பகப் பெயரையும் சொன்னால் வாங்கிக் கொடுக்கும் கடை ஒன்றிரண்டு உண்டு. கடந்த பத்தாண்டுகளில் ஏற்பட்ட மாற்றம் இது. அதற்கு முன் ஒரு புத்தகம் பற்றித் தெரிந்துகொள்வதும் வாங்குவதும் எளிதல்ல. திரைப்படப் பாடல் புத்தகங்கள் விற்கும் வீதிக் கடைகளில் பெரிய எழுத்துக் கதைப்பாடல் புத்தகங்கள் மட்டும் கிடைக்கும். அவற்றில் எனக்கு அப்போது ஈடுபாடு கிடையாது. பழனிக்குச் சென்றால் அங்கே மண்டபங்களில் ஓரிரு கடைகள் இருக்கும். கண்ணதாசன், கல்கி போன்ற பிரபலங்கள் சிலரின் நூல்கள் அங்குக் கிடைக்கும். ஆனால் பழனிக்குச் செல்ல ஆண்டுக்கு ஒருமுறை அல்லது இருமுறைதான் வாய்க்கும்.

எனக்கு அப்போது நூலக அறிமுகமும் இல்லை. பள்ளியில் நூலகம் என்று பெயர்ப்பலகை கொண்ட பூட்டப்பட்ட அறை ஒன்று உண்டு. இளங்கலைப் படிப்பில் சேர்ந்த பிறகுதான் பொதுநூலகம் பற்றியெல்லாம் தெரிந்துகொண்டேன். திருச்செங்கோட்டு நூலகம் கடைவீதியில் இருந்தாலும் யாரும் தெரிந்துகொள்வது கடினம். திருட்டுப் பொருளை வாங்கும் கடை போல இருந்தது. 'பொதுநூலகம்' என்னும் பலகையை வானத்தை அண்ணாந்து பார்த்துக் கண்டுபிடிக்கலாம். அதற்குப் பொந்து போன்ற மாடிப்படி வழியில் ஏறிச் செல்ல வேண்டும். அதில் ஒருவர் மட்டுமே ஏறவோ இறங்கவோ செய்யலாம். அப்படியான முதல் மாடியில் சிறிய கட்டிடம் ஒன்றில் இயங்கி வந்தது. நகரம் வளர்ந்து மக்கள் தொகை பெருகிவிட்ட பின் இன்றும் அதே கட்டிடத்தில் இயங்குகிறது என்பதைப் பெரு வருத்தத்தோடு குறிப்பிட வேண்டியிருக்கிறது.

எனக்கு அப்போதிருந்த வாசிப்புப் பசி ஆனைத்தீ போன்றது. ஆனால் பருக்கையைக் கண்ணால் காண்பதே அரிது என்றிருந்தால் எப்படி? அந்நிலையில் ராஜேந்திரன் மறைமுகமாக எனக்கு ஒரு வழிகாட்டியாக இருந்தார். ஒரு அட்டையில் நூல் பெயரைக் குறிப்பிட்டு எழுதினால் ஒருவாரத்தில் புத்தகம் கைக்கு வந்து சேரும். அஞ்சல்காரரிடம் பணம் கொடுத்துப் பெற்றுக் கொள்ளலாம். கழிவு ஏதும் கிடைக்காது. விபிபி கட்டணத்தையும் வாங்குவோர்தான் தர வேண்டும். என்றாலும் எனக்கு அது பெரிய விஷயமாக இருந்தது. வானதிப் பதிப்பகத்திலிருந்துதான் நிறைய நூல்களை வாங்கியிருக்கிறேன். மணிமேகலைப் பிரசுரம், கலைஞன் பதிப்பக நூல்களையும் வாங்கியதுண்டு. ஒரு புத்தகம் வாங்கும்போது அதனோடு வந்துசேரும் விலைப்பட்டியல்தான் பிற புத்தகங்களை அறிந்துகொள்ள உதவும். கண்ணதாசனின் பல நூல்களை வாங்கினேன். அப்போது கண்ணதாசன் எழுத்துக்களைத் தீவிரமாகப் படித்தேன். மரபுக் கவிதை வாசிப்பதிலும் எழுதுவதிலும் ஈடுபட்டிருந்தேன். கையில் பணப்புழக்கம் ஓரளவு இருந்தது. தினமும் தியேட்டருக்குச் சென்று சில வேலைகள் செய்வதால் செலவுக்கு என்று சில ரூபாய்கள் என் அப்பனிடம் கேட்டுப் பெற்றுக்கொள்வேன். அவருக்குத் தெரியாமல் கொஞ்சம் எடுத்துக்கொள்ளவும் வாய்ப்பிருந்தது. அது அஞ்சல்காரரிடம் பணம் கொடுத்துப் புத்தகம் வாங்கிக்கொள்ளப் பயன்பட்டது. அந்த வழிமுறையை ராஜேந்திரன் வழியாகக் கற்றுக்கொண்டேன் என்பதால் என் நினைவில் அவருக்கு அழியாத இடமிருக்கிறது.

புத்தகம் வாங்குதல் ஒன்றுதான் அவரிடம் இருந்த கெட்ட பழக்கம். எல்லாப் பக்கக் கதவுகளும் திறந்து கிடக்கும் தியேட்டரில் வேலை செய்துகொண்டு அத்தனை சுத்தமாக இருப்பது அபூர்வம்தான். அவருக்கு இலக்கியப் படிப்பிலெல்லாம் ஆர்வம் இல்லை. உயரமாக வளர்தல், உடற்பயிற்சி செய்தல் தொடர்பான புத்தகங்கள்தான் வாங்குவார். மணிமேகலைப் பிரசுர வெளியீடுகள் ஏராளம் அவரிடம் உண்டு. 'உயரமாக வளர்வது எப்படி?' என்னும் தலைப்பைக் கேள்விப்பட்டால் போதும், உடனே ஒரு கார்டில் விபிபி மூலம் புத்தகம் அனுப்பச் சொல்லி எழுதிப் போட்டுவிடுவார். உடற்பயிற்சியும் செய்வார். உயரமாக வளர்தலுக்கான உடற்பயிற்சிகள்தான். அவற்றின் காரணமாக உயரமாக முடியாவிட்டாலும் உடல் நன்கு அகண்டு பலத்தோடு இருக்கும். முப்பது வயதுக்கு மேலாகியும் திருமணமாகவில்லை. அதைப் பற்றிக் கேட்டால் 'பாக்கறாங்க' என்பதுதான் பதில். எப்போதும் ஒரே பதில்தான். அவருடைய உயரத்தைவிடக் கொஞ்சமேனும் குறைந்த உயரம் உடைய பெண்ணாக இருக்க வேண்டும் என்பதுதான் அவர் நிபந்தனை என்று நாங்கள் கேலி செய்வோம். அது உண்மையாகவும் இருக்கக்கூடும்.

அவருடைய இன்னொரு பிரச்சினை ஆண்குறி தொடர்பானது. யாரிடமாவது நின்று ஐந்து நிமிடம் பேசினார் என்றால் அது இந்தப் பிரச்சினை தொடர்பாகவே இருக்கும். அவருக்கு ஆண்குறி மிகவும் சிறிது என்று எண்ணம். அதைப் பெரிதாக்க முடியுமா? அது போதுமானதுதானா? அதனால் திருமண

வாழ்வில் பாதிப்பு ஏதும் இருக்குமா? என்பதெல்லாம் அவர் பிரச்சினைகள். பெரியவர்கள் முதற்கொண்டு சின்னப் பையன்கள் வரை எல்லாரிடமும் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தால் இந்தப் பிரச்சினையைப் பேசிவிடுவார். அவர் யாரிடமாவது நின்று பேசிக் கொண்டிருந்தாலே எல்லாரும் சிரிப்பார்கள். பூசாரியப்பன் அழைத்து அவரிடம் போய் ஐந்து நிமிடத்திற்கு மேல் பேசிவிட்டு வந்தாரென்றால் 'அப்பங்கிட்டக் காட்டுனயா? என்ன சொன்னாரு?' என்று கேட்பார்கள். தியேட்டர் பையன்களிடம் ராஜேந்திரனின் பெயர் 'சுண்டுவிரல்' என்பது. சுருக்கமாகச் 'சுண்டு' என்று சொல்வார்கள். யாரிடமோ இந்தப் பிரச்சினை பற்றிப் பேசும்போது குறியின் அளவுக்குச் சுண்டுவிரலைக் காண்பித்தாராம். அப்போதிருந்து இந்தப் பெயர்.

அவருக்கு ஒவ்வொருவரும் ஒவ்வொரு வகையான தீர்வு சொன்னார்கள். என் அப்பன் 'தெனமும் காலையில எந்திரிச்ச ஒடனே அரமணி நேரம் கைல புடிச்சு நல்லா உருவி உடு' என்று ஒருமுறை முகத்தைச் சீரியசாக வைத்துக்கொண்டு சொல்லிவிட்டார். அதைச் செய்து பார்த்துக் கிடைத்த பலனை ராஜேந்திரன் சொன்னது இப்படி: 'ம்க்கும். அஞ்சு நிமிசத்துக்கு மேல முடியல.' அதற்கு என் அப்பன் சொன்னார், 'அட நீ ஒரு திருவாத்தாங்கறது செரியாத்தான் போச்சு. நீயே உருவாத. இன்னொரு ஆள உருவி உடச் சொல்லு.' அதைக் கேட்ட பிறகுதான் என் அப்பனின் கேலி ராஜேந்திரனுக்குப் புரிந்தது. பீடாக் கடைக்காரர் 'எங்ககிட்டயெல்லாம் கேக்கறத விடக் கருவாச்சிகிட்டக் காட்டிக் கேட்டுரு' என்று சொன்னார். தியேட்டருக்கு வாடிக்கையாளரோடு வரும் பாலியல் தொழிலாளி கருவாச்சி. ராஜேந்திரனுக்கு அந்தத் தைரியம் இல்லை.

ஜெயா தியேட்டர் ஆபரேட்டர் என்றால் ராஜேந்திரனைத்தான் எல்லாருக்கும் தெரியும். அவரளவுக்கு அவரது ஆண்குறி அளவும் பிரபலம். தியேட்டரைப் பொறுத்தவரை ஆபரேட்டர் அறைதான் மிகவும் முக்கியம். ஆனால் அதன் இருப்பு அவ்வளவாகப் பரபரப்பு இல்லாதது. துண்டு பிலிம்களை எடுத்து வரச்சொல்லி எங்கள் ஊரிலும் பள்ளியிலும் நண்பர்கள் கேட்பார்கள். அது எனக்கு நல்லதொரு அந்தஸ்தைக் கொடுத்திருந்தது. நண்பர்களிடம் அதன் காரணமாக எனக்குச் செல்வாக்கும் இருந்தது. எம்ஜிஆர், சிவாஜி படத் துண்டு பிலிம்கள் எனக்கு நிறையவே கிடைத்தன. ஆனால் அப்போது பிரபலமாகிக் கொண்டிருந்த ரஜினிகாந்த், கமலஹாசன் பட பிலிம்கள் எப்போதாவதுதான் கிடைக்கும். அதுவும் துண்டு பிலிமில் ரஜினியோ கமலோ இருந்தால் ஆயிற்று. அவர்கள் இல்லாத வேறு காட்சிகள் கிடைத்தால் பயனில்லை. ரஜினி, கமல் படம் போட்டால் நண்பர்கள் பலர் என்னிடம் முன்பதிவு செய்துகொள்வார்கள். பழைய படங்களுக்குக் கிடைப்பது போலப் புதிய படங்களுக்குக் கிடைக்காது. ஒன்றிரண்டு கிடைத்தால் அதன் மதிப்பே தனி. ரொம்பவும் பிகு பண்ணிக்கொண்டு தேர்ந்தெடுத்த சிலருக்குத் தருவேன்.

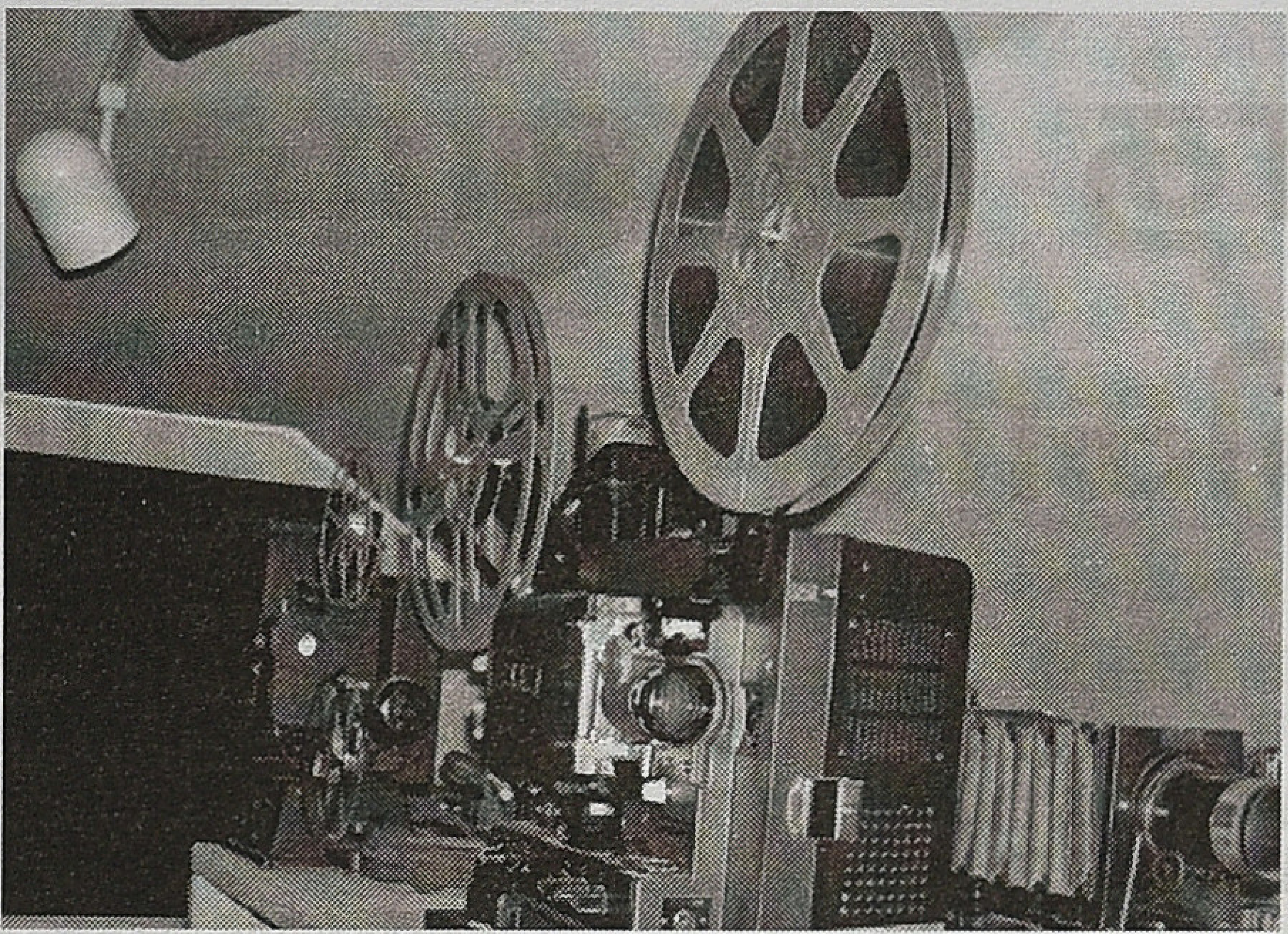
துண்டு பிலிம் எடுத்து வருவதற்காக அவ்வப்போது கேபின் ரூமுக்குச் சென்றிருக்கிறேன். இரண்டு மெஷின்கள் ரேஸ் குதிரைகள் போல நின்றிருக்கும். படச்சுருள்கள், படப்பெட்டி போக விஸ்தாரமாக அறை இருக்கும். வெட்டிப் போட்ட துண்டு பிலிம்கள் சிதறிக் கிடக்கும். பெரும்பாலும் ஒற்றையாக நிறையக் கிடைக்கும். நான்கைந்து சேர்ந்தாற் போலிருக்கும் பிலிம் கிடைத்தால் பெரும் சந்தோசமாக இருக்கும். சில பழைய படங்களுக்குப் புத்தம் புதிய காப்பி போட்டு மீள்வெளியீடு செய்வார்கள். அப்போது பல பாடல்களை நீக்கி நேரத்தைக் குறைத்திருப்பார்கள். எண்பதுகளில் இரண்டரை மணி நேரப் படம் என்பது ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்டிருந்தது. ஆனால் பழைய படங்கள் மூன்றரை மணி நேரங்களுக்கு மேல் கூட ஓடும். அவ்வளவு நேரம் படம் பார்க்க அன்றைய ரசிகர்களுக்குப் பொறுமையில்லை. ஆகவே பாடல் எடிட்டிங் மூலம் நேரத்தைக் குறைத்தார்கள். அதைச் செய்வது பெரிய விஷயமல்ல.

ஒவ்வொரு பாத்திரமும் அறிமுகம் ஆகும் போது தன்னைப் பற்றிச் சொல்லும் பாடலைப் பாடிக்கொண்டே வருவது நம் கூத்து மரபு. இத்தகைய மரபான அறிமுகக் காட்சிகளைப் பழைய படங்களில் பார்க்கலாம். தன்னைப் பற்றிப் பாடாமல் ஏதாவது ஒரு பாடலைப் பாடி ஆடியபடியே வருவது என்பதுதான் திரைப்படத்தில் காணப்பட்ட வேறுபாடு. 'ஆயிரம் தலை வாங்கிய அபூர்வ சிந்தாமணி' படத்தில் அந்தக் கால வில்லி நடிகை சி.டி.ராஜகாந்தம் வாசலில் கோலம் போட்டுக்கொண்டு கோலம் பற்றிய பாடல் ஒன்றைப் பாடியபடியே அறிமுகம் ஆவார். அந்தப் பாடலை நீக்கினால் கதையில் எந்த இடைவெளியும் நேராது. மீள்வெளியீட்டின் போது இப்படித்தான் நீக்கியிருப்பார்கள். பிரபலமான, நல்ல பாடல்களை மட்டும் விட்டு வைத்திருப்பார்கள். ஐம்பது பாடல் இருந்த படம் இருபத்தைந்து அல்லது இருபது பாடல்களோடு வெளியாகும்.

ரஞ்சனும் வசுந்தராதேவி (வைஜயந்திமாலாவின் தாய்)யும் நடித்த 'மங்கம்மா சபதம்' படம் அப்படி வெளியீடு செய்யப்பட்டு ஜெயாவுக்கு வந்தது. அனேகமாக அந்தப்படம் மூன்றரை மணி நேரம் ஓடும் படமாக இருக்கும் என நினைக்கிறேன். அதன் கதை நாட்டுப்புறக் கதையிலிருந்து எடுக்கப்பட்டிருக்கலாம். அல்லது படம் வந்த பிறகு நாட்டுப்புறக் கதை போல அந்தக் கதை பரவலாகச் சொல்லப்பட்டிருக்கலாம். சிறுவயதில் என் பெரியபாட்டியிடம் அந்தக் கதையைக் கேட்டிருக்கிறேன். கேட்ட கதை படம் பார்த்த போது அப்படியே இருந்தது எனக்கு ஆச்சர்யம். மீள்வெளியீடான போது அரைமணி நேரம் குறைத்து மூன்று மணி நேரமாகப் படம் ஓடியது. அதுவும் அதிக நேரம் என்று மேலும் சில பாடல் பகுதிகளைத் தியேட்டரில் வெட்டி விட்டார்கள். கால் மணி நேரத்திற்கு மேல் குறைந்தது. படம் போட்ட அன்று நெல் தூற்றிக் கொண்டே வசுந்தரா தேவி பாடும் பாடல் காட்சியைப் பார்த்திருந்தேன். பாவனை கூடிய அந்த அழகான முகம் எனக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தது. அடுத்த நாள் அந்தப் பாடல் காட்சியைப் பார்க்கலாம் என்று போனால் அது வரவேயில்லை. ஆனால் கதையில் எந்தக் குழப்பமும் இல்லை. ஆபரேட்டர்களே இப்படி எடிட்டர்களாகும் சந்தர்ப்பங்கள் உண்டு. அப்படி வெட்டிப் போடும் பகுதிகள் கிடக்கும். ஆனால் அவற்றிற்கு மவுசு கிடையாது.

படம் ஓடும்போது ஏதாவது பிரச்சினை என்றால் மக்கள் ஆபரேட்டர் அறையை நோக்கிக் கத்துவார்கள். பொதுவாக வரும் பிரச்சினைகள் இரண்டு. படச்சுருள் பழையதாக இருந்தால் ஓடும்போது அடிக்கடி அறுந்துபோகும். தீப்பற்றி எரிவது போலத் திரையிலேயே தோன்றும்.

அப்போது உள்ளிருந்து சீழ்க்கை ஒலி பறக்கும். பிலிமை வெட்டி இணைத்து ஓட்ட வேண்டும். இணைக்கும்போது காட்சி மாறிவிட்டால் போச்சு. பெஞ்சுகளையும் ச்சேர்களையும் உடைக்கும் சத்தம் தூள் பறக்கும். தியேட்டர் பையன்கள் அந்த மாதிரி சமயங்களில் உள்ளே புகுந்து சிலரை இழுத்துக்கொண்டு வருவார்கள். அடி உதையோடு வெளியே தள்ளி அனுப்பிவிடுவார்கள்.



இன்னொன்று கார்பன் தள்ளிவிடும் பிரச்சினை. கவனம் பிசகிக் கார்பனைக் கவனிக்காமல் விட்டுவிட்டால் படம் இருளாகிவிடும். வசனம் மட்டும் கேட்கும். காட்சி தெரியாது. சில சமயம் இரண்டாம் ஆட்டத்தின்போது தூக்கம் மீறி ஓரிரு நிமிடங்கள் கார்பன் இல்லாமலே படத்தை ஓட விட்டிருக்கிறார்கள். ரசிகர்கள் சத்தம் கேட்டும் விழிக்காத சந்தர்ப்பங்கள் உண்டு. அப்போது ஆபரேட்டரை எழுப்பிவிடக் கீழிருந்து யாராவது ஓடுவார்கள். பூசாரியப்பன் இருந்தால் ராஜேந்திரனை வரச் சொல்லி 'ஒழுங்கா வேல செய்யறயா, இல்ல ஓடிப் போறயாடா ஊசக்கூதி' என்று திட்டியபடி ஓங்கி அறைந்துவிடுவார். அப்பனிடம் அதிகம் அறை வாங்கியவரும் ராஜேந்திரனாகத்தான் இருக்கும். மற்ற பையன்களை அடித்தால் உடனே ஓடிப் போய்விடுவார்கள். ராஜேந்திரன் கடைசிவரை போகவே இல்லை. 'அப்பந்தான அடிக்கறாரு' என்று ஏதோ தன் அப்பனிடம் அடி வாங்கியவர் மாதிரி சொல்லிவிடுவார்.

சில சமயம் படப்பெட்டி வந்து சேராமல் பிரச்சினை ஆனதும் உண்டு. பழைய படம் என்றால் பெரும்பாலும் முதல் நாளே பெட்டி வந்து சேர்ந்துவிடும். வந்ததும் பிலிமை எடுத்துச் சுற்றி மெஷினில் பொருத்துவதற்கு ஏற்ற மாதிரி தயார் செய்து வைத்துவிட்டால் அடுத்த நாள் ஆபரேட்டருக்கு அவ்வளவாக வேலை இருக்காது. படம் தொடங்கும் நாள் காலையில் பெட்டி வந்தால் அவர்கள் பெரும் கஷ்டப்பட வேண்டும். அவசர அவசரமாகப் பிலிமைச் சுற்ற வேண்டும். பெட்டி வந்து சேரத் தாமதம் ஆகிக் காட்சியைத் தாமதமாகத் தொடங்கியதும் ரத்து செய்ததும் உண்டு.

ஜெய்சங்கர், ஸ்ரீதேவி ஆகியோர் நடித்த 'முடிசூடா மன்னன்' என்னும் படம் தீபாவளியின்போது ரிலீஸ் ஆனது. ஜெய்சங்கர் நடித்த 'ராஜாக் கதை' எனக்குத் தெரிய அது ஒன்றுதான். அரசர் காலத்துக் கதைப் படமாக இருந்தால் அதற்கு 'ராஜாக் கதை' என்று மக்கள் வழக்கில் பெயர். குடும்பக் கதை, பேய்க்கதை, சாமி கதை என்று பல வகைப் பெயர்கள் மக்கள் வழக்கில் உண்டு. ஜெய்சங்கர் கதாநாயகனான இப்படத்தில் நம்பியாருக்கு முக்கியமான பாத்திரம். வாள் வித்தையில் வித்தியாசமான ஒரு விஷயம் அதில் வரும் என ஞாபகம். படம் பதினைந்து இருபது நாள்களுக்கு மேல் ஓடியது. முதல் நாள் படப்பெட்டி வந்து சேரவில்லை. ரிலீஸ் படம் என்பதால் காலைக் காட்சிக்குப் பெருங்கூட்டம் அலைமோதியது. பத்து மணி ஆகியும் பெட்டி வரவில்லை. பெட்டி வராததால் டிக்கெட்டும் கொடுக்கவில்லை. கூட்டத்தின் கத்தலும் கேட்டுகளைத் தள்ளுவதும் தட்டுவதும் என ஒரே களேபரம். கேட்டுக்கு முன்னால் போய் 'பெட்டி இன்னம் வந்து சேரல. சேலத்துல இருந்து பஸ்ல வந்துக்கிட்டு இருக்குது. வந்தொடனதான் டிக்கெட் குடுப்பம்' என்று மேனேஜர் கத்திச் சொன்னார்.

கொஞ்ச நேரம் கலாமுலாவென்று பேச்சுச் சத்தம். அதன்பின் கேட்டை ஒட்டிக் கொஞ்சம் பேரும் எதிரில் காலி நிலத்தில் இருந்த முள் மரங்களுக்கு அடியில் கொஞ்சம் பேருமாக உட்கார்ந்துகொண்டார்கள். பெரிதாகக் கூட்டம் கலையவில்லை. மணி பதினொன்று ஆகியும் பெட்டி வரவில்லை. கூட்டம் காத்துக் கொண்டேயிருந்தது. ரிலீஸ் படம் என்பதால் வியாபாரம் நன்றாக இருக்கும் எனக் கருதி சோடாக் கலர் மிகுதியாகத் தயார் செய்து வைத்திருந்தோம். பெட்டிக்கடையிலும் புதிய சரக்குகள் நிறைய வாங்கிப் போட்டிருந்தார்கள். காலைக் காட்சி நடப்பது கஷ்டம்தான் என்றானது. என் அப்பன் சந்தைகளில் வியாபாரம் செய்து பழக்கமானவர். வெளியே உட்கார்ந்திருக்கும் கூட்டம் கலைந்து போய்விட எந்த நேரத்திலும் வாய்ப்பிருக்கிறது. அதுமட்டுமல்ல, தாமதமாகப் பெட்டி வந்தால் அடுத்த காட்சிக்கும் நேரமாகி விடும் என்று இடைவேளை நேரத்தைக் குறைத்துவிடுவார்கள். இந்த மாதிரியான சமயத்தில் சண்டை போட்டுக் கொண்டிருக்க முடியாது. பையன்களிடம் கம்பிப் பெட்டியில் சோடாக்கலரை அடுக்கிக் கொடுத்து வெளியே அனுப்பினார். அங்கங்கே உட்கார்ந்திருந்தவர்கள் மத்தியில் 'சோடாக் கலரே' என்னும் கூப்பாடு எடுபடத்தான் செய்தது. கொஞ்ச நேரத்தில் ஐந்தாறு டஜன் வியாபாரம் ஆகிவிட்டது. டீக்கடைக்காரருக்கும் பெட்டிக் கடைக்காரருக்கும் அப்படி வியாபாரம் சாத்தியமல்ல. வெளியே மூன்று பெட்டிக் கடைகளும் ஒரு டீக்கடையும் இருந்தன. 'படம் ஓடுலீனாலும் சோடாக்காரருக்கு வருமானம் வந்துருது' என்று அவர்கள் ஆற்றாமைப் பட்டார்கள். இப்படிப்பட்ட சமயோசிதம் என் அப்பனுக்கு உண்டு.

அன்றைக்குப் பன்னிரண்டு மணிக்குத்தான் பெட்டி வந்து சேர்ந்தது. பெட்டி கேட்டுக்குள் நுழையும் முன்பே டிக்கெட் கொடுக்க மணி அடித்து விட்டார்கள். முதல் பாகத்திற்கான பகுதி பிலிமைச் சுற்றித் தயார் செய்து விட்டால் உடனே படம் போட்டுவிடலாம். இந்த மாதிரியான சமயத்தில் ராஜேந்திரன் பம்பரம் போலச் செயல்படுவார். பெரியவர் எப்போதும் போலவே இருப்பார். அன்றைக்கு ராஜேந்திரனைப் பற்றிப் பூசாரியப்பன் சொன்ன வார்த்தைகளைக் கேட்டு அந்தப் படம் ஓடிய நாள் வரை சிரித்துக் கொண்டிருந்தோம். அவர் சொன்னார்: 'இந்த ஊசக்கூதியும் அவசரத்துக்கு ஆவுதுதான்.'

ஒருநாள் இரண்டாம் ஆட்டத்தின்போது நடந்த சம்பவம் ராஜேந்திரனின் வாழ்வையே மாற்றிவிட்டது.

மகுடேசுவரன்

தன்னைத் தானாக எழுதிக்கொள்ளும் பாடல்

தமிழ்த் திரையின் மகத்தான பாடல்களுக்காக எந்தப் பாடலை எடுத்துப் பேசலாம் என்று நான் பாடல்களின் ஒரு பெரிய பட்டியலைப் பார்வையிட்டுக்கொண்டிருந்தேன். என் அலைபேசியின் நினைவகத்தில் சேகரமாகியுள்ள ஆயிரக்கணக்கான பாடல்களை அதற்காக உருட்டிப் புரட்டிக்கொண்டிருந்தேன். என் சிந்தனையின் ஆழத்தில் நான் தேர்ந்து நின்ற பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் 'நான் முந்தி நீ முந்தி' என்று என்னைக் குழப்பத்தில் ஆழ்த்தின. சூழலுக்குத் தகுந்ததாக இருப்பனவும் கேட்டாரைப் பிணிக்கும் தன்மையோடு இசைக்கோப்புச் செய்யப்பட்டனவும் சிறப்பான கவிதைச் சொற்றொடர்களாகவும் அமைந்த ஏராளமான பாடல்கள் என்முன் நின்றன. இந்த வரிசையில் அடுத்ததாகப் பேசுகிற பாடலுக்கு இன்னும் கொஞ்சம் மேலதிகத் தகுதிகள் இருக்கவேண்டும் என்று நான் விரும்பினேன்.

என் கருத்தில், ஒரு மிகச்சிறந்த பாடலில், அப்பாடலை எழுதியவனோ இசைக்கோப்பாளனோ தன்னை அடையாளப்படுத்தும்படி துருத்தலாக இடம்பெற்றுவிடவே கூடாது. ரசிகன் அந்த மூல ஊற்றை அறியும் ஆர்வத்தில் 'ஏ... யாரப்பா இந்தப் பாட்டை எழுதியது ? பிரமாதமா எழுதியிருக்காருப்பா... இசையமைத்தது யார் ? அருமையா இருக்கே...' என்ற விசாரணையில் இறங்கிவிடவே கூடாது. 'நல்லா செட்டு போட்டு எடுத்திருக்காங்கப்பா' என்று விமர்சனம் எழுமானால் எப்படி அந்த அரங்க நிர்மாணம் மிகக் கேவலமாகக் கருதப்படத்தக்கதோ அதே அளவுகோல்தான் இது. பாடகனின் குரல் அந்தப் பாடலின் மனோ லயத்தில் கரைந்து ஈரமாகியிருக்கவேண்டும். கேட்பவர்கள் மொழிப்பொருளைத் தவறவிடும்படி அவனது ஒலிப்பே போதுமென்னும்படி இனிப்பாக இருக்கவேண்டும். அந்தப் பாடல் படத்தில் துவங்குகின்ற இடமாகட்டும் முடிந்துவிடும் இடமாகட்டும் எதுவும் நம் கவனத்தைத் தீண்டிவிடவே கூடாது. எல்லாம் ஒரு உறக்கத்தில் தோன்றித் தொலையும் கனவுபோல் நிகழ்ந்து நீங்கிவிடவேண்டும். அங்கே நாம் செய்வதற்கு எதுவுமே இருக்கலாகாது. அது நம்மீது நிகழ்ந்து நம்மை அனுபவத்திற்கு ஆட்படுத்திவிட்டு அகன்றுவிடவேண்டும். இறுதியில் நாம் அந்தப் பாடலின் அனுபவத்தில் விழுந்து செத்த ஈயாகிவிடவேண்டுமேயன்றி நக்கி நகர்ந்த நாயாகிவிடக் கூடாது. ஒரு கொய்யாவைக் கடிக்கும்போது எப்படி அதன் நறுமணம் மந்திரத்தனமாக வாய்க்குள் நிறைகிறதோ அப்படி எடுத்துச் சொல்லவே முடியாத துய்ப்பாகிவிட வேண்டும்.

என் வீட்டுக்கு எதிர்வீட்டில் உள்ளவர் தன் மனையின் வெற்றுப்பகுதிக்கு சிமெண்டுக் கூரை அமைத்து ஓர் இரும்புப் பணிமனையை நிறுவியிருக்கிறார். அங்கு இளைஞர்கள் இருவர் சாளரச் சட்டங்களைப் பற்றவைத்துக்கொண்டிருப்பார்கள். முதலில் அந்தக் கூடம் எனக்கு ஓர் ஒலித் தொந்தரவை உருவாக்கியது என்னவோ உண்மைதான். ஆனால், அவர்கள் வேலை செய்யும்போது நல்ல ஒலிப்பில் மனதைக் கொள்ளை கொள்ளும் பாடல்களைத் தம் ஒலித்தகட்டுப் பேழையில் ஒலிக்கவிட்டபடியே பணி செய்துகொண்டிருந்தனர். அந்தப் பாடல்களின் ஒலி அவர்களின் இரும்படிப்பை என் காதுகளுக்கு எட்டாமலே செய்துவிட்டது. பாடல்களுக்காக அவர்கள் பண்பலைகளை நாடமாட்டார்கள். எல்லாம் இருபது முப்பதாண்டுக்கு முந்தைய பழைய பாடல்கள்தாம். நான் மேற்காணும் சிந்தனையில் என் பாடல் தேர்வில் மூழ்கியிருந்தபோது நூறடி தொலைவிலிருந்து ஒரு பாடல் குழந்தையைப் போல் தவழ்ந்து என்னை வந்தடைந்தது. கண்மணியே... காதல் என்பது கற்பனையோ... காவியமோ.. கண்வரைந்த ஓவியமோ...! என் தேடல் முடிவுக்கு வந்தது.

நான் பள்ளியில் பயின்றுகொண்டிருந்தபோது என் தமிழாசிரியர் காலஞ்சென்ற கு. கதிர்வேலு ஐயா அவர்களோடு மிகவும் ஒட்டுதலாக இருப்பேன். நான் அவரின் விருப்பத்திற்குரிய தமிழ் மாணவன். நான் படித்த ஒன்பதாம் வகுப்பின் அறைக்குள் அவர் முதல் நாள் நுழைந்ததும் மாணவர்களின் பெயர் அறிமுகத்தை முடித்துக்கொண்டு ஒரு வினா எழுப்பினார்.

'நான் உங்கள் ஆசிரியர். ஆசிரியர் என்றால் என்ன அர்த்தம் ? உங்களில் யாருக்காவது தெரியுமா ?'

நான் கையுயர்த்தினேன். அவர் வியப்புடன் 'எங்கே சொல். பார்க்கலாம்' என்றார்.

'ஐயா. ஆசு+இரியர் ஆசிரியர். ஆசு என்றால் குற்றம் அல்லது ஐயம். இரியர் என்றால் அதைக் களைபவர்' என்றேன். பரவசமான ஐயா பாய்ந்து வந்து என்னை அணைத்துக்கொண்டார். அன்று அவரோடு தொடங்கிய என் மனப்பிணைப்பு அந்தப் பள்ளி வாழ்க்கை முழுவதும் நீடித்தது. அந்த ஆண்டு முடிவில் வகுப்பு மாணவர்கள் அனைவரையும் அவர் தமிழ்த்தேனீக்களாக்கினார்.

பிற பாடங்களின் ஆசிரியர்கள் ஐயாவை இலக்கியம் தொடர்பாகப் பேசவைத்துக் கேட்டுக்கொண்டிருப்பார்கள். அந்தத் தருணங்களில் அவர் கண்படும்படி என் நடமாட்டம் இருந்தால் என்னைக் கூப்பிட்டழைத்துக் 'கூட இரு' என்பார். எனக்கும் இலக்கியச் சொற்பொழிவுகள் பருகக் கிடைக்கும். ஒருமுறை கண்ணதாசனின் சிறப்புகளைப் பற்றிப் பேசிக்கொண்டிருக்கும்போது அவரின் மேன்மையான பாடல்களை எடுத்தாண்டுகொண்டே வந்தார். அதில் ஒரு பாடலாக 'கண்மணியே... காதல் என்பது கற்பனையோ' என்பதையும் சேர்த்துச் சொல்லிச் சென்றார். நான் முந்திரிக்கொட்டையாக இடைமறித்து 'ஐயா. அந்தப் பாடலை இயற்றியவர் கண்ணதாசன் அல்லர். பஞ்சு அருணாசலம்' என்றேன். 'அப்படியா?' என்று வழக்கம்போல் ஆச்சரியப்பட்டார் அவர். என் ஐயாவை முதலும் கடைசியுமாக நான் இடைமறித்துப் பேசிய இடம் அது.

பஞ்சு அருணாசலம் கண்ணதாசனுக்கு உறவுக்காரர். கண்ணதாசனின் படத்தொழில்களில் உதவியாளராக உடனிருந்து தமிழ் நுட்பங்களைக் கற்றவர். அவர்மீது கண்ணதாசனின் குளிர்ந்த நிழல் பட்டுக்கொண்டே இருந்ததால் அவர் பாடல்களும் அதே பண்புகளை அடைந்துவிடும் திசையில் நடைபோடுவதைப் புரிந்துகொள்ள முடியும்.

பஞ்சு அருணாசலம் தாம் தயாரிக்கும் படங்களுக்கு அவரே பாடல்களை எழுதிவிடுவது வழக்கம். 1979இல் அவர் தயாரித்த படம் ஆறிலிருந்து அறுபதுவரை. ரஜினிகாந்தைக் குணச்சித்திர நடிகராக வனைந்து செய்யப்பட்ட கதை அது. பிற்காலத்தில் முரட்டுக்காளை போன்ற திரைப்படங்களில் வர்த்தக நிறைவம்சங்கள் உடைய படங்களில் ரஜினிகாந்த் நடித்து வெற்றிகண்ட பின்பும் அவரை 'மனைவியை மாற்றானிடம் தோற்கும்' ஒரு கதாபாத்திரமாக்கி 'எங்கேயோ கேட்ட குரல்' என்ற படத்தை எடுத்தார் பஞ்சு அருணாசலம். அந்தப் படத்தின் தோல்வியில்தான் ரஜினிகாந்த தம்மை எப்படி வளர்த்துக்கொண்டு இயங்கவேண்டும் என்பதை முழுமையாக வரைந்துகொள்கிறார். ஒருவேளை எங்கேயோ கேட்ட குரல் வெற்றியடைந்திருந்தால் ரஜினிகாந்த் தம் நாயக வடிவெடுப்பை வேறுமாதிரி வரித்துக்கொண்டிருக்கக் கூடும். பஞ்சு அருணாசலமே இசைஞானியைத் திரையுலகுக்குக் கொணர்ந்தவர் என்பதை நாமறிவோம்.

பஞ்சு அருணாசலம் 'கலங்கரை விளக்கம்' என்ற திரைப்படத்தில் தன் முதல்பாடலை எழுதினார். அந்தப் பாடலே அவருக்கு அருமையான அறிமுகத்தைத் தந்துவிட்டிருந்தது.

பொன்னெழில் பூத்தது புதுவானில் !
வெண்பனி தூவும் நிலவேநில் !'

என்னும் பாட்டுதான் அது. அந்தப்பாடலிலேயே பெருங்கவிக்குரிய புலமையோடு அவர் தமிழ்ச் சந்தத்தில் நிகழ்த்திய சாகசம் உண்டு. இந்த வரிகள் ஞாபகமிருக்கின்றனவா ?

தென்னை வனத்தினில்
உன்னை முகந்தொட்டு
எண்ணத்தைச் சொன்னவன் வாடுகிறேன் !

உன்னிரு கண்பட்டுப்
புண்பட்ட நெஞ்சத்தில்
உன்பட்டுக் கைபடப் பாடுகிறேன் !

முன்னம் என் உள்ளத்தில்
முக்கனி சர்க்கரை
அள்ளிக் கொடுத்த பொன்மாடம் எங்கே ?

கிண்ணம் நிரம்பிடச்
செங்கனிச் சாறொன்று
முன்வந்த செவ்வந்தி மாலை எங்கே ?

ஒரு பாடலில் அதன் வரிகள் எவ்வளவு ஆழ்ந்து கரைந்து உருவற்றுப் போய்விடவேண்டும் என்பதற்கு உதாரணமாகக்கூடிய எத்தனையோ பாடல்களை அவர் எழுதியிருக்கிறார்.

அவர் எழுதி முடித்த பாடலில் பாடலாசிரியர் இருக்கமாட்டார். பாடல் மட்டுமே இருக்கும். சிக்கலான கருத்துகளை மிரட்டி உருட்டி பாடலில் அமைக்க அவர் முயன்றதில்லை. எல்லாம் இலகுவும் சரளமுமாகவே இருக்கும். அவர் மூலம் ஒரு பாடலே தன்வினைப்பட்டு தன்னை அமைத்துக்கொள்ளும் அசாதாரணத்துவத்தை மட்டுமே என்னால் காணமுடிகிறது. சினிமா வர்த்தகர் என்பதால் அவரை வியாபார எல்லையைத் தாண்டி அடையாளம் கண்டுகொள்ளத் திரையுலகம் முன்வருவதில்லை. இலக்கிய உலகத்திற்கு அவருடைய திரைப்பாடல் வரிகளோடு எந்தப் பரிச்சயமும் இல்லை. தளர்ந்து முதிந்த நவீன இலக்கியப் பெரியவரின் தனிமையான வீட்டு முற்றத்தில் இறைந்துகிடக்கும் கொன்றைப்பூக்களின் மஞ்சளைப் பற்றித்தான் இலக்கிய உலகம் விசாரம் கொள்ளும். இந்த இல்லை இருக்கிறது என்கிற எல்லாவற்றையும் தாண்டித் தம்மைக் காட்டிக்கொள்ளாமலேயே செவியுள்ளவனின் செங்குருதிக்குள் ரத்தத்துகள்களைப் போல நடமாடிக்கொண்டே இருக்கின்றன பஞ்சு அருணாசலத்தின் பாடல்கள். சமூகத்தின் மௌனமான இயக்கத்தின் ஊடாக ஒரு தென்றலைப்போல நுழைந்து அதன் தண்மையைப் போலக் குளிர்ச்சியை ஊட்டிவிட்டு நகர்ந்துகொண்டிருக்கின்றன அப்பாடல்கள்.

நாம் அமர்ந்து சாய்ந்து சாவகாசமாகக் கேட்கும் பாடல்களின் மதுரங்கள் ஒருபுறம் இருக்கட்டும். தொலைவிலிருந்து ஒலிக்கும் ஒரு பாடல் நம்மை அப்படியே எல்லாவற்றையும் துறக்கவைத்து நம் முனைப்புகளை எல்லாம் மழுங்கடித்து அதன் போக்கில் நம்மைச் சுழித்து இழுத்துக்கொண்டுபோய் மிதக்கச் செய்து மெய் மறக்க வைக்கும் என்றால் அது இந்தப் பாடல்தான். 'இரவு என்றால் / எங்கோ தூரத்திலிருந்து / இசை வழிந்துகொண்டிருக்க வேண்டும்' என்று நான் எழுதிய கவிதைக்குக் கூட

இந்தப்பாடலே தூண்டுதலாக இருந்திருக்குமோ என்ற எண்ணம் இப்போது என்னில் எழுகிறது.

ஆறிலிருந்து அறுபதுவரை திரைப்படத்தில் நாயகனின் வாழ்வில் வரும் ஒரே இனிமையான தருணம் அவன் வாழ்வில் அதிசயமாகத் தோன்றிவிடுகிற இந்தக் காதல்தான். அவனைத் தன் துன்பங்களிலிருந்து மெல்ல விடுவிக்கும் தோணியாக எழும் அந்தக் காதல் உணர்வு பிறகு அவனைப் புறக்கணித்துவிட்டு அகன்றுவிடும். இருத்தலுக்கான நிரந்தரப் போராட்டமே மீதமான வாழ்வாக எஞ்சிவிடும் அவனுக்குக் கிடைக்கின்ற ஒரே மகிழ்வு அவனுக்குள் எழுந்த காதல் மட்டுமே. அதைப் பாடலாக்கிப் பார்வையாளனுக்குத் தெரிவிக்கிற கட்டம்தான் பாடல் அமைந்த சூழல்.

கண்மணியே காதல் என்பது கற்பனையோ ?
காவியமோ ?
கண்வரைந்த ஓவியமோ ?
எத்தனை எத்தனை இன்பங்கள் நெஞ்சினில் பொங்குதம்மா!
பல்சுவையும் சொல்லுதம்மா !

காதல் என்னும் இந்த மகத்தான உணர்வை எனக்குள்

எழுப்பிய என் கண்ணின் மணிகளே ! உங்களால் நான் இங்கு உற்றிருக்கும் காதல் உணர்வு கற்பனையான ஒன்றா? அல்லது அந்தக் கற்பனையைத் துணையாகக் கொண்டு காலத்தை வென்று எல்லாக் கணங்களிலும் நீடித்து நிலைக்கும் காவியமோ ? அந்தக் கற்பனையை மூலதனமாகக் கொண்டு எண்ணத்தின் எண்ணற்ற வண்ணங்களைக் கூட்டி, காணும் யாவரும் இன்புறுவதற்காகச் செய்யப்படும் ஓவியமோ ? ஏனென்றால், கற்பனை கொண்டு செய்யப்படும் கலைகள் மட்டுமே எத்தனை எத்தனையோ இன்பங்களை நெஞ் சத்திற்குள் பொங்கச் செய்யும் இயல்பைக் கொண்டிருக்கும். அந்த இன்பங்கள் என் நெஞ்சத்தில் பொங்குகிறதே. காவியங்களுக்கு மட்டுமே ஒருசுவை இருசுவை அல்ல... எண்ணிறந்த பல்சுவைகளைத் தரும் ஆற்றல் உண்டு. நாணம் அச்சம் விருப்பம் வேட்கை சின்னச் சின்ன கோபம் எனப் பல்சுவைகளையும் எனக்குள் இந்தக் காதல் தந்துவிட்டதே!

மேளம் முழங்கிடத்
தோரணம் ஆடிடக்
காலமும் வந்ததம்மா
நேரமும் வந்ததம்மா

பார்வையின் ஜாடையில்
தோன்றிடும் ஆசையில்
பாடிடும் எண்ணங்களே
இந்தப் பாவையின் உள்ளத்திலே

பூவிதழ் தேன்குலுங்க
சிந்தும் புன்னகை நான் மயங்க

ஆயிரம் காலமும்
நானுந்தன் மார்பினில்
சாய்ந்திருப்பேன் வாழ்ந்திருப்பேன்

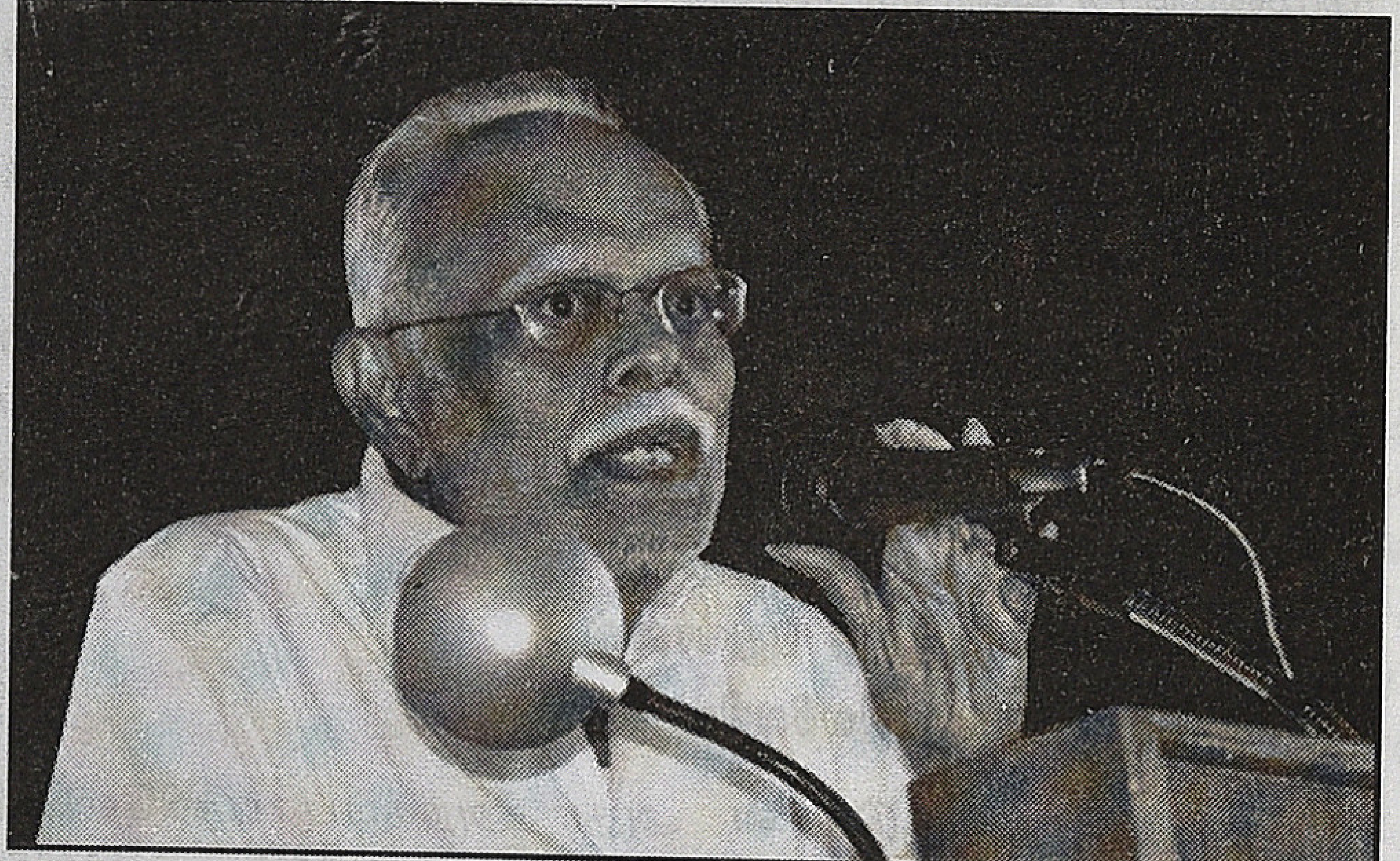
'கல்யாண மேளம் முழங்கவும் அலங்கார மங்களத் தோரணம் ஆடவும் காலம் வந்துவிட்டதம்மா. அதற்கான நல்ல நேரமும் நமக்கு வந்துவிட்டதம்மா.' என நாயகன் கூற, நாயகிக்கு அந்தச் செய்தியைக் கூறும் காதலனின் பார்வையில் உள்ள காதல் சைகைகள் ஆசைகளைத் தோற்றுவிக்கின்றன. அதனால் உள்ளத்தில் எழும் எண்ணங்கள் பாடலாகிப் பரவசமடைந்து வெளிப்படுகின்றன. பூப்போன்ற இதழ்களில் தேன் குலுங்கிச் சிந்துவதைப் போன்ற அவளின் புன்னகைக்கு நாயகன் மயங்குகிறான். 'ஆயிரம் ஆண்டுகள் ஆனால் என்ன... நான் உன் மார்பினில் சாய்ந்திருப்பேன். உனக்காக வாழ்ந்திருப்பேன்' என்று உறுதிமொழிகிறாள். அந்த உறுதியை அவள் உடைத்து அகன்றுவிடும்போது செய்வதறியாத நாயகனின் வறுமையும் அதன் வலைப்பின்னல்களுமே மீதமுள்ள கதையாகிறது.

பாலும் கசந்தது
பஞ்சணை நொந்தது
காரணம் நீயறிவாய்
தேவையை நானறிவேன்

நாளொரு வேகமும்
மோகமும் தாபமும்
வாலிபம் தந்த சுகம்
இளம் வயதினில் வந்த சுகம்

தோள்களில் நீயணைக்க
வண்ணத் தாமரை நான் சிரிக்க

ஆயிரம் காலமும்
நானுந்தன் மார்பினில்
தோரணமாய் ஆடிடுவேன்



நாயகிக்கு அவளது காதலுறவால் பால் கசக்கிறது. பஞ் சணை வலிக்கிறது. அதற்கென்ன காரணம் என்பதை நாயகனே அறிவான். அவனால்தான் அவற்றைத் தீர்க்கவும் முடியும். ஆனால் நாயகனோ அதற்கு முன்வராமல் 'நாள்தோறும் நம்மைக் கட்டி இழுக்கிற அந்த இளமை வேகமும் அதனைத் தூண்டுகிற மோகமும் அந்த மோகம் கழியாமல் தேங்கி அடைகிற தாபமும் நம் பருவம் நமக்குத் தந்த சுகமேயன்றி நோவு இல்லை. அது நம் போன்ற இளவயதினர் மட்டுமே அடைந்து அனுபவிக்கின்ற சுகம்.' என்று கூறுகிறான். 'இனி நாம் மணமாகி காலெடுத்து வைக்கும் உறவில் நீ தோள்களில் என்னை அணைத்துக்கொள்வாய். அப்பொழுதுதான் வண்ணத் தாமரை போன்ற என் முகத்தில் நீ சிரிப்பைக் காணமுடியும்.' என்கிறாள். ஆறுதலாக நாயகன் கூறும் உறுதி அவளுக்குள் நிம்மதியைத் தருகிறது. 'ஆயிராமாயிரம் காலமும் நான் உன் மார்பிலினில் தோரணமாய் ஆடுவேன்' என்னும் உறுதிதான் அது. ஆயிரம் ஆண்டுகள் உன்னோடு வாழவிருக்கும் எனக்கு இந்தச் சிறிய இடைவெளியைப் பொறுத்து உன் பெண்மையை எனக்காகக் காத்து வைத்திரு' என்ற வேண்டுகோளும் அதில் உண்டு.

இந்தப் பாடலுக்கு இசைகோத்த இசைஞானியைப் பற்றி சொல்வதற்கு ஒன்றுமேயில்லை. வார்த்தைகள் இல்லாததால் அவரைப் பற்றிய வரிகளும் இல்லை எனக் கொள்ள வேண்டும். எஸ். பி. பாலசுப்ரமணியத்திற்கும் ஜானகிக்கும் என்றைக்கும் பேர் சொல்லும் பாடலாகிப் போனது இது.

எண்பதுகளில் இளமைப் பருவத்திலிருந்தவர்களின் எலும்பு மஜ்ஜையை ஆராய்ந்து பார்த்தால் இந்தப் பாடல் எழுப்பிய உணர்வுகளின் கடைசித் தொற்று எங்காவது தென்படலாம்.

பெரு. துளசி பழனிவேல்

முன்னணிப் படங்களும் பின்னணிக் கதைகளும்

ஊட்டி வரை உறவு

டைரக்டர் ஸ்ரீதர் கோவை செழியனின் கே.சி. பிலிம்ஸ் நிறுவனத்திற்காக இயக்கியப்படம் "ஊட்டி வரை உறவு"

1967ஆம் ஆண்டு வெளிவந்த நூறு நாள் ஓடிய வெற்றி விழா கொண்டாடியப் படம்.

நடிகர் திலகம் சிவாஜி கணேசனை ஸ்லிம்மாக அழகாக தோன்றி நடித்திருந்தார்.

கே.எஸ். பாலையா பயந்த, சாதுவான தந்தையாக வாழ்ந்து காட்டியிருந்தார். இவருக்கு மனைவியாக சுந்தரிபாய் சிறப்பாக நடித்திருந்தார். கே.ஆர். விஜயாவும் சிவாஜிக்கு ஜோடியாக அழகான காதலியாக நடித்திருந்தார். இவர்களுடன் முத்துராமன், எல். விஜயலட்சுமி, வி.கே. ராமசாமி, சச்சு மற்றும் பலர் நடித்திருந்தார்கள்.

மெல்லிசை மன்னர் எம்.எஸ். விஸ்வநாதன் கவியரசு கண்ணதாசன் எழுதிய "பூமாலையில் ஓர் மல்லிகை" "புது நாடகத்தில் ஒரு நாயகி" "தேடினேன் வந்தது." "அங்கே மாலை மயக்கம்" "ராஜ ராஜ ஸ்ரீ" போன்ற பாடல்களை சூப்பர் ஹிட்டாக்கி பட்டி தொட்டியெங்கும் ஒலிக்க வைத்தார். காதலிக்க நேரமில்லை படம் போன்றே காதலை பின்னணியாகக் கொண்டு முழு நீள காமெடிப் படமாக "ஊட்டி வரை உறவு" படத்தை உருவாக்கியிருந்தார் டைரக்டர் ஸ்ரீதர். டைரக்டர் ஸ்ரீதர் இயக்கத்தில் நடிகர் திலகம் சிவாஜி நடித்த படங்களில் இதுவரையிலும் பேசப்பட்டு வரும் படமாக விளங்கிக் கொண்டிருப்பது ஊட்டிவரை உறவு படம் தான். இந்தப்படத்தில் இடம்பெற்ற இனிமையான பாடல்களும், கலகலப்பான காமெடி காட்சிகளும் அனைவரும் ரசிக்கும்படியான வகையில் எடுக்கப்பட்டிருந்தது. என். பாலகிருஷ்ணனின் ஒளிப்பதிவில் சிவாஜியும் கே.ஆர். விஜயாவும் மிக அழகாக அனைவரையும் ஈர்க்கின்ற வகையில் சிறப்பாக நடித்திருந்தனர்.

ஊட்டியைச் சேர்ந்த பெரும் பணக்காரர் டி.எஸ். பாலையா இவருக்கும் இவரது மனைவி சுந்தரிபாய்க்கும் பிறந்த ஒரே மகன் சிவாஜி. இவர்களது வீட்டிற்கு திடீரென்று கே. ஆர். விஜயா டிரங்க் பெட்டியுடன் வருகிறாள். டி.எஸ். பாலையாவை சந்தித்து நான் உங்களது மகள் எனக்கு இந்த வீட்டில் உரிமை இருக்கிறது என்று கூறி அங்கேயே தங்கி விடுகிறாள். தனது தாய்க்கும் அவருக்கும் இருந்த மறைமுகமான உறவை எடுத்துக் கூறுகிறாள். இதனால் டி.எஸ். பாலையா பயந்து விடுகிறார். அவரை வீட்டைவிட்டு அனுப்புவதற்கு முயற்சிக்கிறார் முடியவில்லை தவிக்கிறார். இதற்கிடையில் கே.ஆர். விஜயாவின் அழகில் சிவாஜி மயங்கி காதலிக்கத் தொடங்குகிறார். பாலையா பயப்படுகிறார். இருவரின் காதலுக்கும் குறுக்கே நிற்கிறார். பாலையாவிற்கு உறவு முறையில் கே.ஆர். விஜயா சிவாஜிக்கு சகோதரியாக தெரிகிறார் அதனால்தான் அவர்கள் காதலிப்பதைக் கண்டு பயப்படுகிறார். ஒருநாள் சிவாஜி தனது நண்பர் முத்துராமனை சந்திக்க போகிறார். அங்கே விபத்துக்குள்ளான ஒரு பெண்ணாக எல். விஜயலெட்சுமி தங்கியிருப்பதை பார்க்கிறார். அவர்தான் தனது தந்தைக்கு பிறந்த பெண் என்பதை சிவாஜி புரிந்து கொள்கிறார். அது மட்டுமல்லாமல் தனது வீட்டிற்கு வந்திருக்கும் கே.ஆர். விஜயா யார்? என்பதை தெரிந்து கொள்ள முயற்சிக்கிறார். இறுதியில் அவள் ஒரு அனாதையான பெண் வேறு வழியில்லாமல் விபத்துக்குள்ளான எல்விஜயலட்சுமியின் பெட்டியை எடுத்துக் கொண்டு வந்து பாலையாவிடம் நடித்துக் கொணடிருக்கிறார் என்பதை தானும் புரிந்துக் கொன்டு, பாலையாவுக்கும் புரிய வைக்கிறார். இறுதியில் முத்துராமனுக்கும் பாலையாவின் மகள் எல். விஜயலட்சுமிக்கும் திருமணம் நடக்கிறது.

சிவாஜி கே.ஆர். விஜயாவையும் ஒன்று சேர்க்கிறார். டி.எஸ். பாலையா. இதுதான் ஊட்டி வரை உறவு படத்தின் கதைச் சுருக்கமாகும். இந்த படத்தில் நடித்த அத்தனைப் பேரும் கதாபாத்திரங்களாகவே வாழ்ந்து காட்டி அனைவரையும் கவர்ந்தார்கள். இன்றுவரையிலும் ஊட்டிவரை உறவு அனைவரின் மனதிலும் நீங்காமல் நிறைந்திருப்பதற்கு இதுதான் காரணம்.

ரசிகப் பெருமக்களிடம் இன்று வரையிலும் வரவேற்பைப் பெற்றுக் கொண்டிருக்கும் ஸ்ரீதரின் ஊட்டிவரை உறவு படம் தயாரானபோது உருவான குழப்பங்கள் பல. கதையில் குழப்பம், படப்பிடிப்பு நிறுத்தம் டைட்டில் வைப்பதில் தடுமாற்றம் என்று பல நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்ந்துக் கொண்டிருந்தது. இத்தனை குழப்பங்களுக்கு பிறகு இந்தப்படம் எப்படி சிறப்பாக உருவானது?

இந்த முன்னணிப் படத்தின் பின்னணிக் கதைகள் தான் என்ன? தொடர்ந்து பார்ப்போம்.

டைரக்டர் ஸ்ரீதர், கோவை செழியனும் நல்ல நெருக்கமான நண்பர்களாகயிருந்தார்கள். அவருக்காக ஏற்கனவே ஸ்ரீதர் ஜெமினி கணேசன் நாயகனாக நடிக்க "சுதைதாங்கி" என்ற படத்தை இயக்கித் தந்தார். அந்தப்படம் பெரிய அளவில் லாபத்தை தரவில்லை என்றாலும் நல்லப்படம் என்ற பெயரை தயாரிப்பாளருக்கும், டைரக்டருக்கும் பெற்றுத் தந்தது. அதனால்தான் சில காலம் கழித்து கோவை செழியன் டைரக்டர் ஸ்ரீதரிடம் மீண்டும் ஒரு படத்தை இயக்கித் தரவேண்டு என்று கேட்டுக் கொண்டார்.

டைரக்டர் ஸ்ரீதரும் வெண்ணிற ஆடை படத்திற்கு பிறகு இயக்குவதாக ஒப்புக் கொண்டார். அதன்படி (செல்வி ஜெயலலிதா அவர்கள் நாயகியாக அறிமுகமான முதல் படம்) வெண்ணிற ஆடை வெளி வந்ததும் கோவை செழியனின் கே.சி. பிலிம்ஸ் நிறுவனத்திற்கு படத்தை எடுக்க தயாரானார்.

நடிகர் திலகம் சிவாஜியை முதலில் கதாநாயகனாக நடிப்பதற்கு ஒப்பந்தம் செய்தார்கள். கே.ஆர். விஜயாவும் எல். விஜயலட்சுமியும் நடிப்பதற்கு முன்பு செல்வி ஜெயலலிதாதான் இந்த வேடத்தில் நடித்தார். சச்சு, மற்றும் பலரை வைத்து பத்து நாட்கள் இந்தப் படத்திற்கான படப்பிடிப்பை தொடர்ந்து நடத்தி முடித்தார்கள். முதல் கட்டப் படப்பிடிப்பும் முடிவடைந்தது. ஆனாலும் டைரக்டர் ஸ்ரீதருக்கு பத்து நாட்கள் எடுத்த படத்தின் கதை பிடிக்கவில்லை. அதை தயாரிப்பாளர் கோவை செழியனிடம் தெரிவித்தார் ஸ்ரீதர். இந்தக் கதை வேண்டாம் வேறொரு பிரஷ்ஷான கதையை ரெடி பண்ணுவோம் என்று கூறினார். கோவை செழியனும் ஒத்துக் கொண்டார்.

அடுத்து "காலமெல்லாம் காத்திருப்பேன்." என்ற தலைப்பில் ஒரு கதையை உருவாக்கி இரண்டு நாட்கள் படப்பிடிப்பை நடத்தினார்கள். இந்தக்கதை கோவை செழியனுக்கு பிடிக்கவில்லை. இந்தக்கதை உங்களுடைய பாணியில் இல்லை இதைவிட பெட்டரான கதையை உருவாக்குங்களேன் என்று கேட்டுக் கொண்டார் கோவை செழியன். அதன்பிறகு ஸ்ரீதர் அந்தப் படத்தையும் ஒதுக்கி வைத்தார். மீண்டும் புதிய கதை ஒன்றை உருவாக்கினார். இந்தக் கதையை முழு நீள காமெடிப் படமாக எடுப்பதற்கு திரைக்கதையில் மாற்றங்கள் செய்தார். அதன் படியே காமெடி காட்சிகளை அதிகமாக சேர்த்தார். படத்திற்கு டைட்டிலாக 'வயது பதினாறு ஜாக்கிரதை' என்று சூட்டினார். படப்பிடிப்பும் தொடர்ந்து நடந்துக் கொண்டிருந்தது. இந்தப்படத்திற்கு நல்ல டைட்டில் கிடைக்காததால் ஸ்ரீதர் தனது குழுவினரிடம் ஒரு அறிவிப்பு செய்தார்.

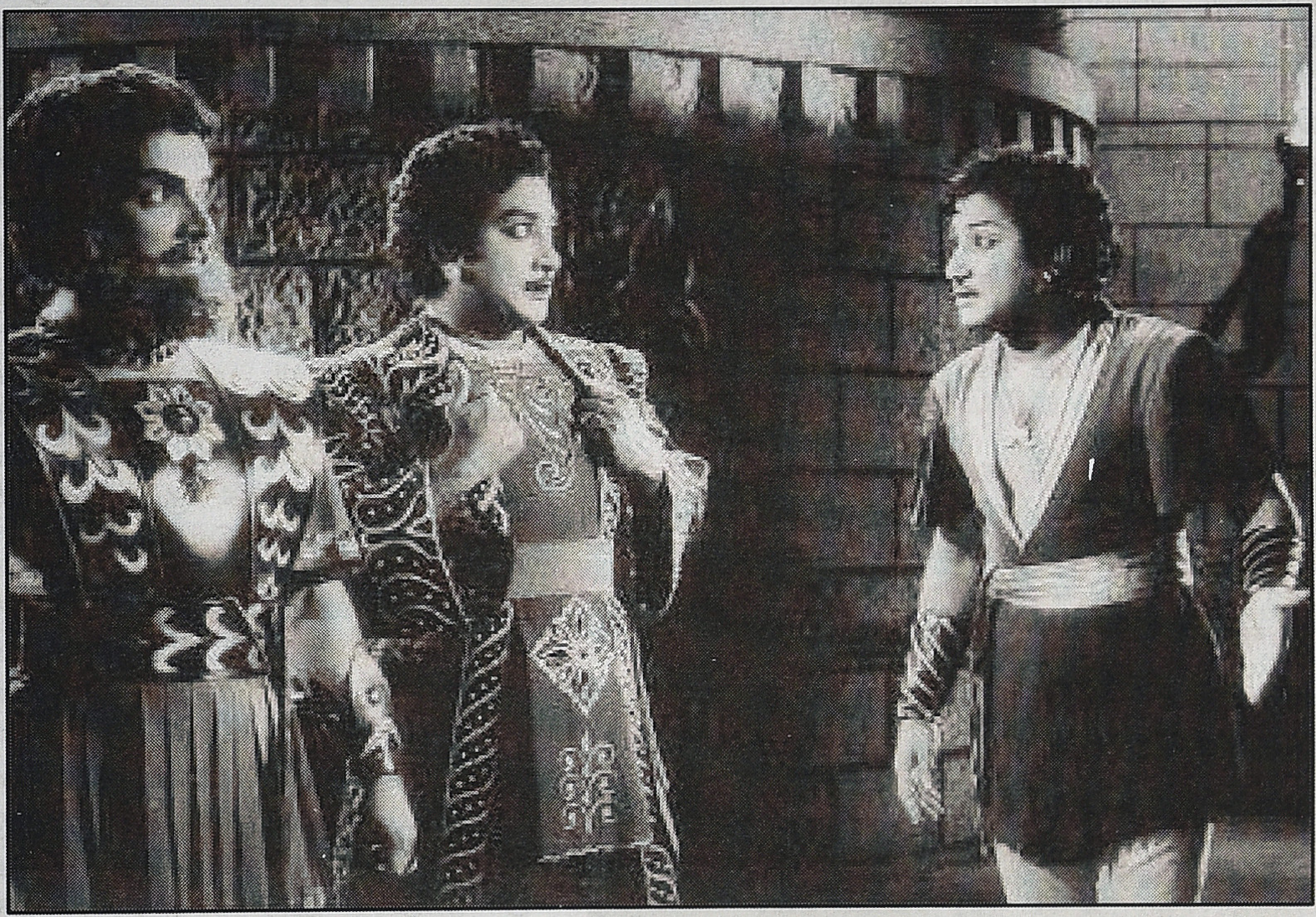
இந்தப் படத்திற்கு நல்ல டைட்டிலை யார் சொல்லுகிறார்களோ அவர்களுக்கு தயாரிப்பாளர் ரூ. 100ஐ பரிசாக தருவார் என்று. உடனே அனைவரும் அவரவர்களின் சார்பில் டைட்டில்களை சொன்னார்கள். எதுவும் சரியாக வரவில்லை. இறுதியில் ஒருவர் "ஊட்டிவரை உறவு" என்ற டைட்டிலை சொன்னார். இந்த டைட்டிலை அனைவரும் ஒரு மனதாக ஏற்றுக் கொண்டனர். தயாப்பாளரும் சொன்னபடி பணத்தை பரிசாக கொடுத்தார். பரிசு பெற்றவர் யார் தெரியுமா? ஆஸ்கார் மூவிஸ் எம். பாஸ்கர் அவர்கள் தான்.

இந்தப் படத்தின் பாடல் காட்சிகளை ஊட்டியிலேயே படமாக்கிவிட டைரக்டர் ஸ்ரீதர் திட்டமிட்டிருந்தார். அதற்காக டான்ஸ் மாஸ்டர் தங்கப்பன் அவர்களை வரவழைக்க முயறசி செய்தார்கள். ஆனால் அவரால் ஊட்டிக்கு வர முடியவில்லை. அதனால் ஸ்ரீதரே டானஸ் மாஸ்டராக மாறி சிவாஜி கே.ஆர். விஜயாவையும் இயல்பாக ஆட வைத்து 'பூமாலையில் ஓர் மல்லிகை' என்ற பாடலை சிறப்பாக படமாக்கினார்.

'தேடினேன் வந்தது' என்ற பாடல் காட்சியில் கே.ஆர். விஜயாவை அழகாக காட்டுவதற்காக அந்தக் காலத்திலேயே மிக உயர்ந்த விலையில் எடுக்கப்பட்ட புடவையை அணிய வைத்து பாடல் காட்சியை படமாக்கினார்கள். என்பதை பத்திரிகை செய்தியாக வெளியிட்டிருந்தார்கள்.

இந்தப் படத்தின் வெற்றிக்கு கே.ஆர். விஜயா முக்கிய காரணமாகயிருந்தார். இவரைப் பார்ப்பதற்காக அன்றைய இளைஞர்கள் தியேட்டர்களுக்குள் கூட்டம் கூட்டமாக வந்து படத்தை பார்த்தார்கள் என்று தயாரிப்பாளர் கோவை செழியன் ஒரு பத்திரிகை பேட்டியில் குறிப்பிட்டிருந்தார். டைரக்டர் ஸ்ரீதரிடம் டி.ஆர். ராமண்ணாவின் உறவினர் ஈ.வி. ராஜன் இந்தப்படத்தை இந்தியில் எடுக்க உரிமை கேட்டார் டைரக்டர் ஸ்ரீதரும் அவருக்கு உரிமையை கொடுத்து அதற்கான பணத்தைப் பெற்றுக் கொண்டார். சில நாட்கள் கழித்து கோவை செழியனிடமிருந்து டைரக்டர் ஸ்ரீதருக்கு வக்கீல் நோட்டீஸ் வந்தது. இந்திக்கு கொடுக்க உங்களுக்கு உரிமை இல்லை என்று. வழக்கு நீதிமன்றத்துக்கு வந்தது. இறுதியில் ஸ்ரீதர் பக்கம் தான் தீர்ப்பு சாதகமானது.

இரண்டு மனம் வேண்டும்



கடந்த கட்டுரையில் ஆளவந்தான் படத்தில் வந்த இரட்டை வேடத்தினை பார்த்தோம்.

நமது திரைப்படங்களில் இரட்டை வேடங்களுக்கு நீண்ட மரபுண்டு. பியு சின்னப்பாவின் உத்தமபுத்திரன்(1940) தொடங்கி, சிவாஜி(உத்தமபுத்திரன்) எம்.ஜி.ஆர்(நாடோடி மன்னன்), ரஜினி(ஜானி), கமல்ஹாசன்(கல்யாணராமன்) என்று எல்லா முன்னணிக் கதாநாயகர்களும் தங்களது சினிமா வாழ்வில் இரட்டை வேடங்களைத் தாங்கியிருக்கிறார்கள். பி. பானுமதி (கலை அரசி) சாவித்திரி(காத்திருந்த கண்கள்) ஜெயலலிதா(அடிமைப் பெண்) போன்ற படங்களை நடிகைகள் நடித்த இரட்டை வேட படங்களுக்கு உதாரணமாகச் சொல்லலாம். இளைய தலைமுறை நடிகர்களும் இரட்டைவேட மரபினைத் தொடர்ந்து வருகிறார்கள்.

தமிழ்த் திரைக்கதையானது உருவ ஒற்றுமை அம்சத்தை வைத்துக்கொண்டு இரு சகோதரர்களாக, தந்தை மகனாக, ஆள் மாறாட்ட சுவாரஸ்யத்திற்காக என்று அதன் சாத்தியங்களை அலுக்காமல் இன்று வரை பயன்படுத்திக் கொண்டு வருகிறது. இரட்டை வேட பாத்திரங்கள் உருவ ஒற்றுமை கொண்டிருந்தாலும் குணாதிசயத்தில் ஒரு கதாபாத்திரம், மற்றொன்றிடமிருந்து வேறுபடும்.

ஒரு கதாபாத்திரம் வீரனாக இருக்கும். மற்றொன்று கோழையாக இருக்கும். ஒருவன் நல்லவனென்றால், இன்னொருவன் கெட்டவன். ஒருவன் வெகுளியென்றால், இன்னொருவன் விவரமானவன். ஒரு கதாபாத்திரம் சட்டத்தின் பிரதிநிதியாக இருந்தால், இன்னொன்று சட்டத்துக்கு புறம்பானதாக செயல்படும். ஒரு பாத்திரத்தின் எதிர்மறையாக, இன்னொரு பாத்திரத்தை வைத்து கதையைப் பின்னுவதுதான் இரட்டை கதாபாத்திரங்களின் பொதுத்தன்மையாக இருந்து வருகிறது.

ஒரு மனத்தை வைத்துக்கொண்டு நாம் எல்லோரும் அன்றாட வாழ்வில் அல்லாடத்தான் வேண்டியிருக்கிறது. நினைக்கவும், மறக்கவும் ஒரே மனதிற்குள் செய்ய வேண்டியது அனைவருக்கும் சிரமமாகத்தான் இருக்கிறது. நல்ல தன்மைகளுக்காகவும், கெட்ட குணங்களுக்காகவும் என்று இரண்டு மனமும், அதற்குத் தகுந்தபடி இரு உருவங்களும் இருந்தால் நமக்குச் சௌகரியம்தான்.

உலகில் ஒரே மாதிரி எழுபேர் இருப்பார்கள் என்று சொல்லக்கேள்விப்பட்ட கதை நடந்தால் சுவாரஸ்யமான கதைதான். அப்படி எதார்த்தத்தில் ஒருவர் தான் வாழும் நிலப்பரப்புக்குள் தனது இரட்டையை, தனது வாழ்நாளில் சந்தித்தவரை நான் சந்தித்ததில்லை. திரையில்தான் இருவேடங்கள் முதல் முதலாக சந்தித்துக் கொள்ளும் போது அச்சு அசலாக ஒருவர் மாதிரி மற்றவர் இருப்பது கண்டு அதிசயப்பட்டுக்கொள்ளும். அந்த அபூர்வமான தருணம் வாய்க்கப்பெறாத நாம் திரையில் மட்டும் இரட்டை வேடங்களைப் பார்த்து குதூகலப்பட்டுக்

கொள்ள வேண்டியதுதான்.

நமது படங்களில், இரட்டை வேட கதாபாத்திரங்களுக்காக எதிர் மறைத் தன்மையுடன் ஒரு கதாபாத்திரம் உருவாக்கப்படும் போது, அந்தப்பாத்திரமானது நோய்க்கூறுத் தன்மையோடு பிற கதாபாத்திரங்களால் அணுகப்படுவதில்லை.

ஆனால் எதிர்மறையான இரட்டைத் தன்மையானது ஒரு தனிமனிதனுக்குள் அவனறியாமல் செயல்பட்டால், அது ஒரு மனநோயாக, ஸ்பிளிட் பர்சனாலிட்டி என்று நிலையில்தான் கதைக்குள் பார்க்கப்படுகிறது. சந்திரமுகி, அந்நியன், நடுநிசி நாய்கள் போன்ற படங்களில் வரும் கதாபாத்திரங்கள் அப்படி பிளவுபட்ட இரு 'சுயங்களைக்' கொண்டவை. அந்த பாத்திரங்களுக்குள் அவர்களுக்கே தெரியாமல் அடுத்ததாக ஓர் 'அந்நிய சக்தி' இயங்குகிறது. அந்த மாதிரி ஸ்பிளிட் பர்சனாலிட்டி கதாபாத்திரங்கள் சமீபத்தில்தான் நமது திரைகளில் பரவ ஆரம்பத்திருக்கிறது. அதுவும் சொற்ப எண்ணிக்கை கொண்ட படங்கள்தான்.

திரைக்கதையின் போக்குக்குத் தகுந்த மாதிரிதான் இரட்டை பாத்திரங்களும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இரட்டை பாத்திரங்களில் கதைக்குத் தேவைப்படாத தீய பாத்திரமானது சாகடிக்கப்படுமேயொழிய நோய்க்கூறாக பார்க்கப்படுவதில்லை. உதாரணமாக உத்தமபுத்திரன்

படத்தில் அநீதியாக கொலை செய்யப்பட்ட மன்னருடைய உத்தமபுத்திரனே நாடாள்வான். அவரின் கெட்ட புத்திரன் விபத்தில் சாகடிக்கப்பட்டு விடுவான். இந்த டபுள் ஆக்ட் பாத்திரங்கள் நிறையப் படங்களின் உதாரணங்களோடு இன்னும் விரிவாக எழுத வேண்டிய விஷயமாகும்.

உருவ ஒற்றுமை கொண்ட இரு சகோதரர்களைப் பற்றிய இரு படங்களைப் பற்றி பார்ப்போம். இரட்டை வேடம் மாதிரியே அந்த இரு படங்களுக்குமே நகலாக பின்னாளில் இன்னொரு இரட்டைப் படமும் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளது. இரு படங்களுமே பிரஞ்சு எழுத்தாளரான அலெக்ஸாண்டர் டுமாசின் கதையைத் அடிப்படையாகக் கொண்டது. The Man in the Iron Mask (1939) படத்தை தழுவி எடுக்கப்பட்ட படம் உத்தமபுத்திரன். The Corsican Brothers(1941) என்ற படத்தை தழுவி எடுக்கப்பட்ட படம் அபூர்வ சகோதரர்கள்.

பி.யு சின்னப்பா நடித்த உத்தமபுத்திரன்(1940) கறுப்பு வெள்ளைப்படம். மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் தயாரித்தது. அப்படத்தில் ராணிக்கு ஒரே பிரசவத்தில் ஒன்றுக்குப்பின் ஒன்றாக இரு ஆண் குழந்தைகள் பிறக்கும். அப்படிப் பிறந்த குழந்தைகளில் ஒன்று மந்திரியின் சூழ்ச்சி காரணத்தால் மறைமுகமாக நாட்டுக்குள் சிறந்த போர் வீரனாக ராஜவிசுவாசம் மிகுந்த ஒருவரால் வளர்க்கப்படும். அக்குழந்தையும் நல்லொழுக்கம் மிக்கவனாக, மக்களோடு மக்களாக இருந்து மக்களின் கஷ்டநஷ்டங்கள் தெரிந்தவனாக நாட்டுப்பற்றோடு வளர்வான்.

ஆனால் அதற்கு எதிர்நிலையில் பதவி ஆசை பிடித்த துர்மந்திரியால் வளர்க்கப்படும் இரட்டை குழந்தைகளுள் ஒன்று மக்களைப் பற்றி கிஞ்சித்தும் கவலை இல்லாதவனாக, அவர்களின் வறுமை அறியாமல் வரி விதிப்பவனாக, தாசிகளின் பின்னால் சுற்றும் உல்லாசப்பிரியனாக, குடிமக்களுக்கு உதவாத சுயநலவாதியாக வளர்க்கப்படுவான்.

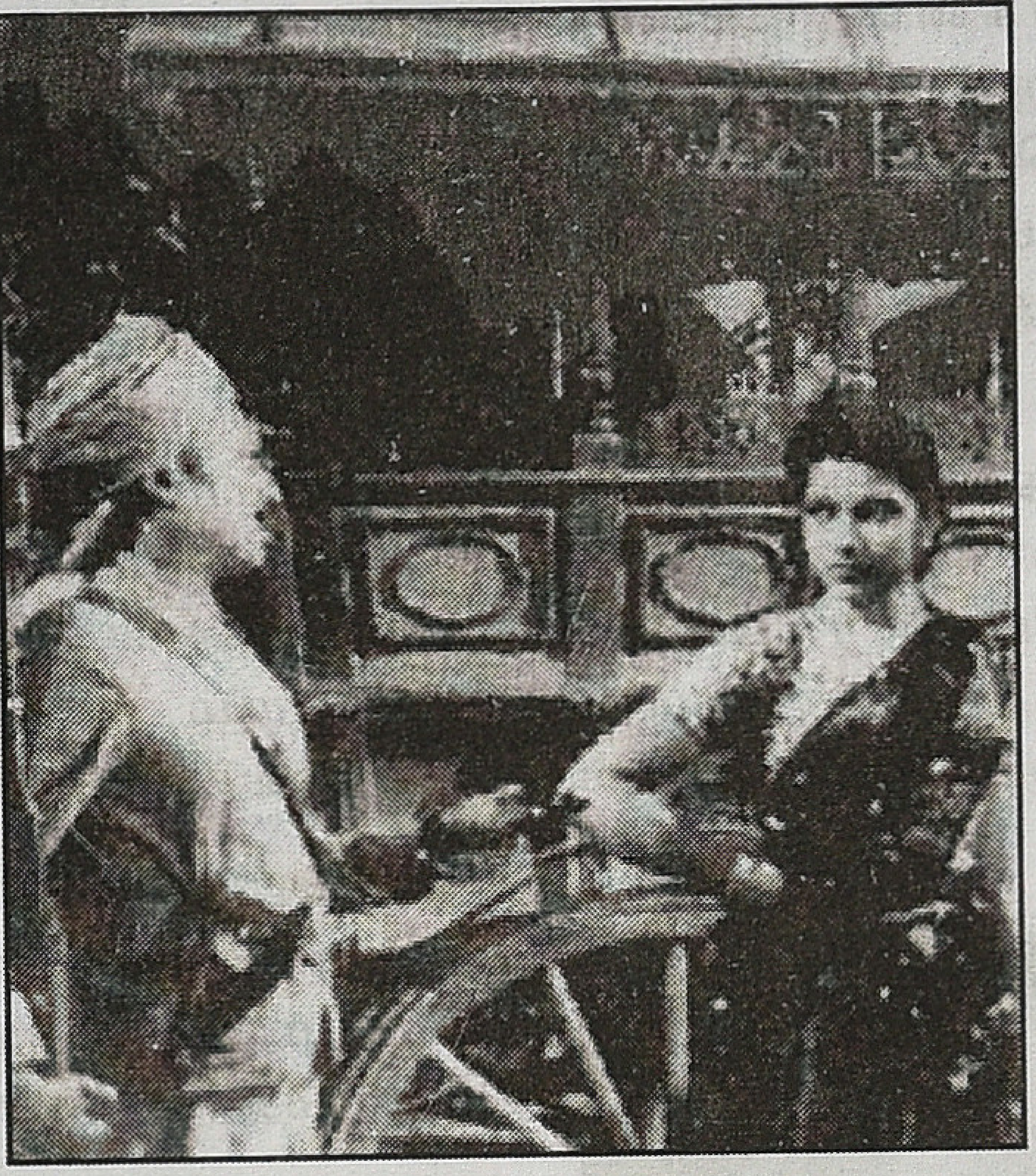
அவனுக்குரியவளான சோழநாட்டு இளவரசி வந்தும், அவளைப் பாராமல் தாசியிடமே பழியாக கிடப்பான். வீட்டுக்கும், நாட்டுக்கும் உருப்படாதவனாக இருப்பான் அவன்.

இருவர்களும் சகோதரர்களாயிருந்தும் மாறுபட்ட சூழலில் வளர்ந்ததினால் முரண்பட்ட குணாதிசயங்களைக் கொண்டவர்கள். அவர்களிடம் உருவ ஒற்றுமை இருக்கிறதே தவிர, கதாநாயகனுக்கு எதிரான வில்லன் குணாம்சங்களைக் கொண்டதாகத்தான் இருக்கிறது இன்னொரு இரட்டைப்பாத்திரம். வேறொரு முகம் கொண்டு ஒரு வில்லன் இருக்க வேண்டிய இடத்தில், இரட்டை கதாபாத்திரத்தில் ஒன்று இருக்கிறது அவ்வளவுதான்.

முதல் முதலாக திரையில் இரட்டைப்பாத்திரங்கள் சந்திக்கும் போது ஆச்சரியப்பட்டுக் கொள்வது மாதிரியே உத்தமபுத்திரன் படத்திலும் இரு பி.யு சின்னப்பாக்கள் சந்திக்கும் போது ஆச்சரியப்பட்டுக்கொள்கின்றன. ஆனால் வீட்டைப்பற்றியும் நாட்டைப்பற்றியும் இருவேறு முரண்பட்ட கருத்துக்களை இந்த இருவேடங்கள் கொண்டிருப்பதால் இரண்டுக்கும் இடையே முரண்பாடுகள் முற்றுகின்றன. அந்த இரட்டைகளுக்கிடையில் அன்போ இரத்தபாசமோ துளிர்ப்பதில்லை. இரண்டும் கத்திச் சண்டை போடுகின்றன. ஒன்றையொன்று அழித்துக் கொள்ளப்பார்க்கின்றன.

கடைசிக் காட்சியில் கெட்ட பாத்திரத்தின் சூழ்ச்சிகள் முறியடிக்கப்பட்டு இரும்பு முகமூடியுடன் குதிரை வண்டியின்அச்சு முறிந்து மலையிலிருந்து வீழ்ந்து அந்தப் பாத்திரம் செத்துவிடுகிறது. கெட்ட பாத்திரம் செத்த பிறகு மிஞ்சியிருக்கும் உத்தமபுத்திரன் குடிமக்கள் வாழ்த்த அரியணையேறுவான். செத்த கதாபாத்திரத்திற்கு எந்த முக்கியத்துவமோ சமூக மரியாதையோ கொடுப்பது மாதிரி காட்சிகள் வருவதில்லை. முக்கியத்துவம் என்று

அழுத்தம் கொடுத்து, வலிந்து சொல்வதற்கு காரணமிருக்கிறது. நாம் இதைத் தொடர்ந்து பார்க்கப்போகும் படமான அபூர்வ சகோதரர்களில் இருவேடங்களில் ஒரு கதாபாத்திரம் மடியும் போது, உத்தமபுத்திரன் மாதிரி முக்கியத்துவம் இல்லாமல் மாண்டு விடவில்லை என்பதைப் பின்னர் பார்ப்போம்.



பழைய உத்தமபுத்திரனுக்கு அப்புறம் 1958 இல் உருவான உத்தம புத்திரனில் சிவாஜி இரட்டை வேடம் போட்டிருப்பார். பத்மினி கதாநாயகி. பழைய உத்தமபுத்திரன் கதையை அப்படியே வைத்துக்கொண்டு சிறுசிறு மாறுதல்கள் செய்து உருவான படம். தாயாக நடித்த கண்ணாம்பாவிற்கு கூடுதல் அழுத்தம் உள்ள படம். பழைய உத்தமபுத்திரனை விட சகோதரப்பாசத்தை சற்றே கூடுதலாக வலியுறுத்திச் சொன்ன படம். கெட்ட சிவாஜி மலையுச்சியிலிருந்து விழுந்து சாகும் போது உத்தமனான இன்னொரு சிவாஜி தம்பியின் இழப்பைக் குறித்து அவலக் குரல் கொடுக்கிறார். பழைய உத்தமபுத்திரனில் தாழ்த்தப்பட்ட ஒருவரை வீட்டுக்குள் அனுமதிக்காத பிராமணராக என்.எஸ்.கே நடித்திருப்பார். ஆனால் அதில் மனைவியை வேண்டுமென்றே சண்டை போட்டு அவளை தாய்வீட்டுக்கு அனுப்பிவிட்டு தாழ்த்தப்பட்ட பெண்ணை மட்டும் சரசமாட தன் வீட்டுக்கு அழைத்து வர முயற்சிப்பார். அவரது இரட்டை வேடத்தை வெளிச்சம் போட்டுக்காட்டும் அந்தப் பகுதியானது 1958 இல் வெளிவந்த இந்த உத்தமபுத்திரனில் கிடையாது.

அபூர்வ சகோதரர்கள் (1949) படத்தில் இரட்டை வேடங்கள் உத்தமபுத்திரன் படம் போல இல்லாமல் வேறுமாதிரியாக கையாளப்பட்டிருக்கும். இரு படங்களுமே இரட்டைக் குழந்தைகளைப் பற்றிய கதையை அடிப்படையாக கொண்டதுதான். உத்தமபுத்திரனில் இரட்டைக்குழந்தைகள் ஒரே பிரசவத்தில் தனித்தனியாகப் பிறந்தவையாக இருக்கும். அபூர்வ சகோதரர்கள் படத்திலோ குழந்தைகள் இரண்டும் ஒட்டிப்பிறந்தவைகளாக பிறக்கும். இயற்கையின் வினோதமான அந்த அம்சந்தான் சகோதரர்களின் நடத்தையை படத்தில் நிர்ணயிப்பதாக இருக்கும்.

அபூர்வ சகோதரர்கள் ஜெமினி பிக்சர்ஸ் தயாரிப்பில் எம்.கே. ராதா, பானுமதி நடிப்பில் உருவான படம். பூபதி ஜமீன் தாண்டவன் ஜமீன் என்ற இரு பகையுள்ள ஜமீனைச் சுற்றி கதை சுழல்கிறது. தாண்டவன் ஜமீன்தார் கெட்டவன். நிலத்தாசை, பெண்ணாசையுள்ளவன். சந்ததிகள் இல்லாதவன். பூபதி ஜமீன்தார். நல்ல குடும்பஸ்தர். அவரின் மனைவிக்கு ஒரே பிரசவத்தில் இரு குழந்தைகள் ஒட்டிப் பிறக்கின்றன. ஒட்டிப்பிறந்த குழந்தைகளை நல்ல மனதுள்ள ஒரு டாக்டர்தான் ரணசிகிச்சை செய்து தனித்தனியாகப் பிரித்து காப்பாற்றுவார்.

பூபதி மேலுள்ள வெறுப்பினால் அவர் ஜமீன் முழுமையுமே தாண்டவன் ஒரு புல்பூண்டு விடாமல் தீக்கிரையாக்கிவிடுவான். அவரையும், அவரது மனைவியையும் கொன்று விடுவான். டாக்டர்தான் குழந்தைகளை தாண்டவனின் கையில் சிக்கிவிடாமல் இரகசிய சுரங்கப்பாதை வழியில் போய் காப்பாற்றுவார். ஒரு குழந்தையை டாக்டர் தனது தங்கையிடம் வளர்க்க கொடுப்பார். இன்னொரு குழந்தை காட்டில் வளர்க்க கொடுக்கப்படும். அப்படி குழந்தைகளை கொடுக்கும் சமயத்தில்தான் அக்குழந்தைகளைப் பற்றிய அபூர்வ உண்மை புலப்படும்.

ஒரு குழந்தை அழுதால் இன்னொருவன் அழுவான். ஒருவன் அழுகையை நிறுத்தினால் மற்றவனும் அழுகையை நிறுத்தி விடுவான். ஒரு குழந்தையானது இன்னொரு குழந்தையின் விதியை நிர்ணயிக்கின்றது. உடலைப் பிரித்தாலும் உணர்ச்சிகளைப் பிரிக்க முடியாத விநோதம் அக்குழந்தைகள் என்பதை புரிந்து கொள்வர். தீவிரக்காதலில் வரக்கூடிய ஈருடல் ஓருயிர் போன்ற இரட்டையர்கள் அவர்கள். ஒரு குழந்தையானது டாக்டரின் தங்கையினுடைய அரவணைப்பில் நாகரிகமாக நகரச்சூழலில் வளரும். இன்னொரு குழந்தையோ பெண் வாடையில்லா காட்டுச்சூழலில் ஓர் ஆணால் வளர்க்கப்படும்.

குழந்தைகள் வாள் சண்டை கற்று இருபது வயது வாலிபப் பிராயத்தில் இருக்கும் போது டாக்டர் அந்த இரட்டையர்களின் குடும்ப ரகசியத்தை சிதிலமடைந்து கிடக்கும் அவர்கள் குலக்கோயிலில் வைத்து விளக்குவார். தந்தையைக் கொன்றவரை பழிக்குப்பழி வாங்க வாளோங்கி சூளுரைத்துக் கொள்வார்கள் சகோதரர்கள். க்ளைமாக்ஸில் வழமைப்படி பழிவாங்கியும் விடுவார்கள். இது கதைக்குள் நடக்கும் வீரம் சம்பந்தப்பட்ட விஷயம்.

ஆனால் ஒருவன் நடத்தையை இன்னொருவன் நிர்ணயிப்பது கதைக்குள் புகுந்துவிட்ட வினோதமான அம்சமாகும். யார் மற்றவருக்கு காரணமாக அமைகிறார். யார் முதலில் அடுத்தவனை ஆட்டுவிக்கத் தொடங்குகிறார், எந்த விஷயத்தில் ஆட்டுவிக்கப்படுகிறான் என்பது கதையின் போக்கில் நமக்கு விரித்துக் காட்டப்படுகிறது. காட்டில் வளர்க்கப்பட்டவன்தான் நாட்டில் வளர்ந்த தனது சகோதரனின் உணர்வுகளை அனுபவிப்பனாக இருக்கிறான். நாடு இழுத்தால் காடு ஆடுகிறது.

காட்டில் வளர்ந்தவன் நாட்டிலிருப்பவனின் உணர்ச்சிகளை உணர்கிறான் என்றால் தனது சகோதரன் அனுபவிக்கும் கோபம், அவமானம் உறுபசி, தாகம் போன்ற உணர்ச்சிகளை அனுபவிப்பதாய் படம் காட்டுவதில்லை. அனுபவிப்பதில்லை. கதைப்படி விரகதாபமே காட்டில் வாழ்பவனை ஆட்டிப்படைக்கும் மைய உணர்ச்சியாக காட்டப்படுகிறது.

அவன் விரக உணர்ச்சிகளை வெறுமனே உணர்ந்து கொள்ளலாமே தவிர தீர்த்துக்கொள்ள வடிகால் இல்லாதவன். சுயேச்சை இல்லாதவன். சுதந்திரமற்றவன்.

பெண்களற்ற காட்டில் வளர்ந்தவனுக்கு இரவு நேரத்தில்தான் பெண் ஸ்பரிசம் ஏற்படுவதாக காட்சி வருகிறது. கனவாக இல்லாமல் மெய்யுணர்ச்சிகளாகவே

தனது சகோதரனின் உணர்வுகளை அவன் அனுபவிக்கிறான். ஏனென்றால் அங்கே நகரத்தில் அவனது சகோதரன் காதலியுடன் கொஞ்சிக் கொண்டிருப்பான். அதைத்தொடரும் காட்சிகளில் நாட்டில் வாழ்ந்தவன் தனது காதலியுடன் எடுத்த சபதத்தை முடிப்பதற்காக காட்டுக்கு வருவான்.

காட்டில் வாழ்பவன் தனது சகோதரனின் காதலியை சந்திக்கும் முதல் சந்திப்பிலேயே நாகரிகமில்லாமல் பார்ப்பான். இமையாமல் இச்சையோடு ரசிப்பான். தனது சகோதரன் அவளோடு ஆடிப்பாடும் போது அவனுக்கு கிடைத்தது தனக்கு கிட்டாத பொறாமையால் குமைச்சலுறுவான்.

காட்டில் வளர்ந்தவனுக்கு விரகம் தனக்குள் எழுப்பிய சிக்கலுக்கு அவனால் விடை காண முடியாது. தனக்கு வாழ்வளித்த டாக்டரை நோக்கி ஓடுவான். விரகத்திற்கு தீர்வாக இரட்டையரில் ஒருவன்தான் உயிருடன் இருக்கமுடியும். ஒன்று தன்னை அவர் கொன்று விட வேண்டும் அல்லது தனது சகோதரனை தான் கொல்ல வேண்டும் என்று சொல்லி டாக்டரிடம் மன்றாடுவான். நாட்டில் வாழ்பவன் பெண்ணுக்காக சகோதரர்கள் சண்டை போடக்கூடாது நாட்டில் வளர்ந்தவன் சகோதரனுக்கு அறிவுரை சொல்லுவான். அதையும் மீறி நாயகி தனக்குத்தான் வேண்டும் என்ற காட்டில் வளர்ந்தவன் பிடிவாதம் பிடிக்க இரு சகோதரர்களுக்குள் கத்திச் சண்டை மூண்டு விடும். அவனது கீழ்மைக் குணத்தைக் காட்டும்படி இன்னொரு காட்சி வரும்.

தாண்டவன் நகரத்து சகோதரனை சிறைபிடித்துச் சென்று சவுக்கால் அடிப்பான். காட்டு சகோதரனும் சவுக்கடியின் வலியால் துடிப்பான். துடித்தாலும் தனது எதிரி அடிபடுகிறானே என்று சத்தம் போட்டுச் சிரித்துக் குதூகலிப்பான். சகோதரன் கஷ்டப்படும்போது சிரிப்பது மனிதக்குணமல்ல என்று சொல்லி கண்டிப்பான் அவனை வளர்த்தவன். அதைத் தொடர்ந்து காட்டில் வளர்ந்தவனுக்கு தந்தையை கொன்றவனைக் கொன்று நாட்டை காப்பாற்ற வேண்டிய அவசியத்தை அவனது மனசாட்சி அசரீரி வாக்காக ஒலித்து அவனை உலுக்கிஎடுக்கும். அதைக் கேட்டு அவனும் சகோதரனைக் காப்பாற்றும் முயற்சியில் தனதுயிரை விட்டு விடுவான்.

அதைத் தொடரும் காட்சி முக்கியமானது. உயிரை விடுமுன் தனது சகோதரனின் மடியில் தான் பண்ணிய விஷயங்களுக்கு அவனிடம் பாவமன்னிப்புக் கேட்டு மரணிப்பான் காட்டில் வளர்ந்தவன். நாட்டில் வளர்ந்தவனும் தனது சகோதரனை ஏற்றுக் கொண்டதன் அடையாளமாக அவனது மரணத்துக்காக துக்கிப்பான். டாக்டரும் இறந்தவனுக்கு கிடைத்தது மரணமல்ல விடுதலைதான் என்பார்.

இவ்வாறாக காட்டு மனதோடு இருந்தவனின் வாழ்வு துண்டிக்கப்பட்டு விடுகிறது கதையில். மரணமடைந்து விட்டாலும் உத்தமபுத்திரன் படத்தில் வந்த மாதிரி அனாமத்தாக அப்பாத்திரம் மரணித்து விடுவதில்லை.

ஈருடல் ஒருயிர் என்று வாழ்ந்த அவனது வாழ்வு அங்கீகரிக்கப்பட்டதன் அடையாளமாக அவன் சமாதியை ஊரார் வணங்கும் கடைசிக் காட்சியோடு அபூர்வ சகோதரர்கள் படம் முடியும். இப்படத்திலும் நகரத்தைச் சார்ந்த உத்தமபுத்திரனே ஊரார் வாழ்த்த பதவியேற்பான்.

இருபது வருடங்களுக்குப் பிறகு அபூர்வ சகோதரர்கள் கதையை, கலரில் நீரும் நெருப்புமாக(1971) எம்.ஜி.ஆர் இரட்டை வேட நடிப்பில் வந்தது. கதாநாயகி ஜெயலலிதா. இடது கையில் வாள் வீசல், குட்டைப்பாவடையில் அலையும் நாயகி என்று எம்.ஜி. ஆர் பாணியில் உருவான படம். அபூர்வ சகோதரர்கள் மாதிரியே கதை. அதே முடிவு. ஆனால் அபூர்வ சகோதரர்கள் படத்தில் யார் அண்ணண், யார் தம்பி என்ற வரையறை கதையில் தெளிவில்லாமல் இருக்கும். அந்த உறவுமுறையை நீரும் நெருப்பு தெளிவாக முன்வைத்தது. முன்னால் அழுபவன் அண்ணன். அண்ணனைத் தொடர்ந்து தம்பி அழ வேண்டியதுதான். இன்னொரு குழந்தை அழுது அதன் அழுகை மற்ற குழந்தையை பாதிக்காமல் இருந்தால் அதுவே தம்பிக் குழந்தை. கதாநாயகியை அடைய பல வந்தமாக முயற்சிக்கும் போது காட்டில் வளர்ந்த தம்பி எம்.ஜி. ஆர் 'அண்ணனுக்கு மனைவியாக இரு எனக்கு காதலியாக இரு என்றெல்லாம் பேசுவார். பாவமன்னிப்பை அண்ணனிடம் கேட்ட பிறகு 'அண்ணி' என்று சொல்லிக் காப்பாற்ற வந்து உயிரை விட்டு விடுவார்.

நாடோடி மன்னன் படமும் டபுள் ஆக்ட் படம்தான். இருவேடங்களையுமே எம்.ஜி.ஆர்தான் ஏற்றிருந்தார். உருவ ஒற்றுமை கொண்டிருந்தாலும் இருவரும் சகோதரர்களல்ல. ஒருவர் மன்னர். அவரோ சூழ்நிலைக் கைதி. இன்னொருவர் மக்களாட்சியின் பிரதிநிதி. குறிப்பாக படத்தில் இருவரும் மோதிக்கொள்வதற்கு வாய்ப்பில்லாமல் இருவருக்குமே தனித்தனி காதலிகள் இருக்கிறார்கள். இருபாத்திரங்களுமே நல்லவர்கள். படத்தின் கடைசிக் காட்சியில் மன்னர், மன்னராட்சி முறையை தானே ஒழித்து விட்டு தன்னைப் போலவே இருக்கும் இன்னொருவனுக்கு மக்களாட்சியை உருவாக்க வழிவிடுகிறார். திரையில் மக்களாட்சி மலர்வதோடு படம் சுபமாக முடியும். இரு கதாபாத்திரங்களில் யாரும் சண்டையிட்டு இறப்பதில்லை.

சி.மோகன்

நீராட இருக்கிறது நதி

சரோஜாதேவி காலம் பரிசளித்த மகத்துவம்

ஒவ்வொரு காலமும், தன் கால மக்களுக்கு எவ்வளவுதான் இடரும் துயரும் தந்தாலும், அது அவர்களுக்கு விசேஷமான சந்தோஷத்தையும் பரவசத்தையும் தரத் தவறுவதில்லை. என் இளம் பிராயம் கறுப்பு வெள்ளைத் திரைப்படக் காலமாக அமைந்ததென்பது காலம் எனக்களித்த பரிசு. கறுப்பு வெள்ளைத் திரைப்படங்களும், அவற்றின் அற்புதமான பாடல்களும், ஆடிப்பாடிய அழகு தேவதைகளும் என் நினைவுகளின் சேகரக் கிடங்குகளில் சேர்மானமாகியிருக்கும் பொக்கிஷங்கள்.

திரைப்படங்களுடன் பெரும் அபிமானத்தோடு உறவுகொள்ளும் காலமென்பது, பத்து முதல் இருபது வரையான பத்தாண்டுக்காலம். என்னுடைய இப்பிராயத்தில் தமிழ்த் திரையுலகம், சிவாஜி, எம்.ஜி.ஆர், ஜெமினிகணேசன் ஆகியோருடைய ஆளுகையில் இருந்தது. அவர்களோடு இணைந்து நாயகிகளாக நடித்த சாவித்திரி, பத்மினி, சரோஜாதேவி, தேவிகா ஆகியோரே இன்றளவுக்கும் என் மனதுக்கு இதமாக இருந்து கொண்டிருக்கிறார்கள். . எனினும், என் அபிமானம் அதிகமாக சாய்ந்திருந்ததும், சாய்ந்திருப்பதும் சரோஜாதேவியின் பக்கம்தான். என் வளரிளம் பருவத்தில் தமிழ்த் திரையுலகின் உச்சத்தில் ஒளிர்ந்த நட்சத்திர நாயகி சரோஜாதேவி. காலம் பரிசளித்த மகத்தவம். என் கால யுவன்களையும் யுவதிகளையும் முழுவதுமாக வசப்படுத்தியிருந்த பைங்கிளி.

தமிழ்த் திரையுலகில் குணவதிக்குக் குணவதி, கவர்ச்சிக்குக் கவர்ச்சி என்ற பிம்பத்தை முதன்முதலாக பரிபூரணமாகக் கட்டமைத்தவர்

சரோஜாதேவி (பின்னாளில் தன் காலத்திற்கேற்ற அம்சங்களோடு அந்த பிம்பத்தில் கச்சிதமாகப் பொருந்தியவர் சிம்ரன். அன்று சரோஜாதேவி; இன்று சிம்ரன் என்ற கொண்டாடுவதற்கான என் மன அமைப்பு இதன் வழி வெளிப்படுவதாகவே தோன்றுகிறது. இவருடைய குணவதி பிம்பம் எல்லாப் படங்களிலும் நாயகிக்கே உரிய பாங்கோடு புலப்படும் என்றாலும் மிக எளிய உதாரணமாக, கல்யாணப் பரிசு, பாலும் பழமும் என்ற இரு படங்களை நினைவுகூரலாம். தியாகத்தில் சுடரும் இருவேறு பாத்திரங்களில் வெளிப்படும் இவருடைய நடிப்பும் முக அபிநயங்களும் அலாதியானவை. பரிவும் பாசமும், பாந்தமும் பரிபக்குவமும் உடல் மொழியில் கனிந்திருக்கும்.

பேதமையிலிருந்து பரிபக்குவம் வரையான எல்லைகளில் சஞ்சாரம் செய்யும் இவருடைய முகமொழி வசீகரமானது. காதல் பெண்ணாக வரும்போது வெளிப்படும் குறும்பும் குதூகலமும், ஒயிலும், ஒய்யாரம், நளினமும் நாணமும், செருக்கும் மிடுக்கும், கனிவும் காதலும் நம்மைப் பரவசப்படுத்துபவை. மனைவியாக வாழும்போது பாசமும் நேசமும், பரிவும் பாந்தமும், எழிலும் எளிமையும் வெகு சுபாவமாக வெளிப்படும்.

காதலியாக இருக்கும்போது வெளிப்படும் இவருடைய உடல் தோற்றம், மனைவியாகும்போது மாறும் மாயம் ஒரு மாபெரும் விந்தை. உதாரணமாக, 'பாசம்' படத்தில் இவ்விரு நிலைகளிலிருந்து அவர் பாடும் இரு வேறு பாடல் காட்சிகளின்போது அவருடைய உடல் தோற்றங்கள் கொள்ளும் மாயாஜாலம் பிரமிப்பூட்டக் கூடியது.

காதல் வசப்பட்ட பெண்ணாக, கூட்டு வண்டி ஓட்டிச் சென்றபடி அவர் பாடும் பாடல் இது:

'ஜல் ஜல் ஜல் எனும் சலங்கை ஒலி
சல சல சல என சாலையிலே
செல் செல் செல் எங்கள் காளைகளே
சேர்ந்திட வேண்டும் இரவுக்குள்ளே'

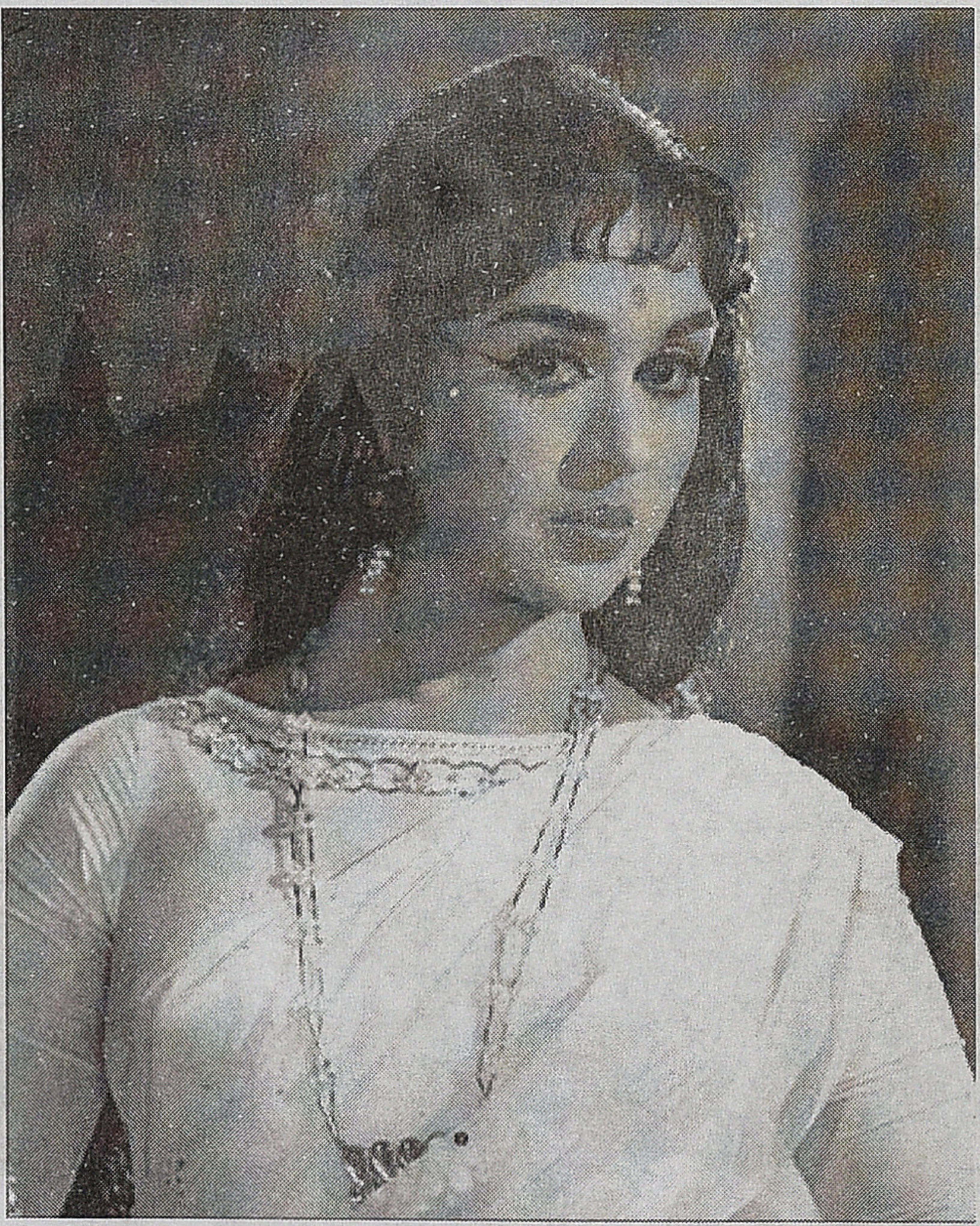
இப்பாடல் காட்சியில், பாவாடை தாவணியில் அவருடைய உடல், ஓர் எளிய வசீகரத்தோடும், கன்னிமைப் பொலிவோடும், காதல் மேவிய பிரகாசத்தோடும் ஒளிரும்.

பின்னர், அக்காதல் மண வாழ்வில் பூரணமடைந்த நாளில், முதலிரவுக் காட்சியாக ஓர் அழகிய பாடல் அப்படத்தில் அமைந்திருக்கும். அழகாகக் காட்சிப்படுத்தப்பட்ட பாடலிது.

'பால் வண்ணம் பருவம் கண்டு
வேல் வண்ணம் விழிகள் கண்டு
மான்வண்ணம் நான் கண்டு
வாடுகிறேன்.'

இப்பாடல் காட்சியின்போது, மணப் பெண்ணின் பூரண அலங்காரத்தோடு, மயக்கும் உடல் மொழியால் சரோஜாதேவி கிறங்கடிப்பார். கட்டுடல் வனப்போடும் கவர்ச்சியோடும் உடல் மதர்த்துத் திளைத்திருக்கும். (இப்பாடலில் எம்.ஜி.ஆர் மணமகனாகப் பட்டு வேட்டி, பட்டுச் சட்டையில் மிக அழகாகக் காட்சியளிப்பார் மேலும், இப்பாடலில் எம்.ஜி.ஆருக்காக பி.பி. ஸ்ரீனிவாஸ் பின்னணி பாடியிருப்பது, இப்பாடலின் இன்னொரு விசேஷம்.)

சரோஜாதேவியின் உடல் வனப்பு இயல்பிலேயே அலாதியான கவர்ச்சி கொண்டது. அவருடைய முன்னழகின் ஈர்ப்பும், முக அழகின் நயங்களும் எவரையும் சுண்டியிழுத்து சொக்க வைப்பவை. அவருடைய பின்னழகு விசேஷமானது. சோழர்காலச் சிற்பங்களின் லாவண்யம் கொண்டது. தமிழ்சமூகம் பின்னழகின் மகத்துவத்தை அறிந்து கொண்டதும், அந்த அறிதலின் வழி ஆனந்தப்பட்டதும் இவருடைய வருகைக்குப் பின்னர்தான். பாடல் காட்சிகளில் இவர் ஒயிலாகவும் மிடுக்காகவும் நடக்கும்போது கேமரா பின்னாலிருந்து தொடரும் மாயமும் நிகழ்ந்தது. அதுவரை, எந்தக் கதாநாயகியின் பின்னாலும் கேமரா இப்படி ஆனந்தக் கூத்தாடி அலைந்ததில்லை.



காதல் பாடல் காட்சிகள் வெளிப்புறங்களில் நடக்கும்போது, காட்சியின் ஏதோ ஒரு தருணத்தில், நாணத்தை வெளிப்படுத்தும் விசேஷ அம்சமாக, இவர் தோள்களை சற்றே குன்னி சில எட்டுகள் எடுத்து வைப்பார். அப்போது அவர் முகம் நாணத்தில் மலர்ந்திருக்கும். உடல், வனப்பில் ஜொலித்திருக்கும். நம் மனம் பரவச அலைகளில் மிதந்திருக்கும். பாடல் காட்சி வீட்டுக்குள் நிகழும்போது, அதன் ஏதோ ஒரு தருணத்தில், படுக்கையில் குப்புறப் படுத்தபடி, இரு கால்களையும் மேலும் கீழுமாக ஆட்டுவார். நம் மனம் கிறுகிறுக்கும்.

ஆக, அன்றைய வாலிபர்களை இவர் வசப்படுத்தியதிலும், கிறங்க வைத்ததிலும் ஆச்சரியப்பட ஏதுமில்லை. அதே சமயம் அன்றைய மாணவிகளுக்கும், இளம் பெண்களுக்கும் இவர் மனதளவில் அழகிய சிநேகிதியாக இருந்தார். 1960 & 70 வரையான பத்தாண்டு காலத் தமிழ்ப் பெண்களின் நடை, உடை, பாவனைகளைத் தீர்மானித்த சக்தியாகத்

திகழ்ந்தார்.

தமிழில் அதிகமான படங்களில் மாணவியாக நடித்தவர் இவராகத் தான் இருக்கக்கூடும். அன்றைய கல்லூரி மாணவிகள், இவர் உடுத்திய ஆடைகள், அணிந்த அணிகலன்கள், மேற்கொண்ட சிகை அலங்காரங்கள் ஆகியவற்றைப் பின்பற்றித் தங்களை சிங்காரித்துக் கொண்டார்கள்.

அக்கால கட்டத்துப் படங்களில் சரோஜாதேவி அணிந்த விதவிதமான காதணிகளை மட்டுமே கொண்ட ஒரு கண்காட்சிக் கூடத்தை நிர்மாணிக்கலாம். மேலும், இவர் உடுத்திய ஆடைகள்தான் எத்தனை வகை. பாவாடை & தாவணி, சேலை & ஜாக்கெட் (ஜாக்கெட்டில் விதவிதமாய் பல்வேறு வடிவங்கள்), முழு நீள கவுன், அரை கவுன், ஸ்கர்ட், மினி ஸ்கர்ட், சுடிதார், பைஜாமா, பேன்ட், விதவிதமான மேலாடைகள், சட்டை, டிசர்ட் என எல்லாமே இவர் உடலில் அழகுற, பாந்தமாய்ப் பொருந்தின.

அதுபோன்றே கணக்கற்ற சிகையலங்காரங்கள். விதவிதமாய் ஸ்கார்ப் அணிந்ததும், அழகழகாய் ரிப்பன்கள் சூடியதும் இவர்தான். இரட்டைச் சடை போட்டு, அதையும் இரண்டாக மடித்து அவற்றில் ரிப்பன்களைப் பூ வடிவில் சூடிச் சுடர்ந்தார். அவர் கொண்ட எண்ணற்ற அழகுக் கோலங்கள், தமிழ்ப் பெண்கள் சமூகத்தையும் அழகுபடுத்தின. தமிழ்த் திரையுலகம் இவரை விதவிதமாய் அழகுபடுத்திப் பார்த்தது. இவர் தமிழ்ச் சமூகத்தை விதவிதமாய் அழகுபடுத்தினார்.

இளம் பிராயத்தில் நான் தீவிர சிவாஜி ரசிகனாக இருந்தபோதிலும், மறு திரையிடல்கள் மூலம், சரோஜாதேவிக்காகப் பல எம்.ஜி.ஆர். படங்களைப் பார்த்திருக்கிறேன். கால கதியில், சிவாஜி ரசிகன் என்ற உன்மத்தம் மெல்லத் தணிந்தபோதும், எம்.ஜி.ஆர். & சரோஜாதேவி இணை பாடிய பல அருமையான பாடல் காட்சிகளில் ரசித்துத் திளைத்தபோதும் எம்.ஜி.ஆர். மீதும் லேசான பற்று ஏற்பட்டு விட்டிருந்தது. இவ்வகையில் என்னை சமனப்படுத்திய ஓர் ஆற்றல் சரோஜாதேவி.

அபிநய சரஸ்வதியாக தன் இருபதாவது வயதில் (1958) சரோஜாதேவி கன்னடத்திலிருந்து தமிழ்த் திரையுலகில் பிரவேசித்தார். எம்.ஜி.ஆர். தமிழத் திரையுலகுக்கு அளித்த பெரும் கொடையாக இந்நிகழ்வு அமைந்தது. எம்.ஜி.ஆர். முதன் முதலாக தயாரித்து இயக்கிய 'நாடோடி மன்னன்' திரைப்படத்தில் இரண்டாம் கதாநாயகியாக சரோஜாதேவியை ஒப்பந்தம் செய்தார். கறுப்பு & வெள்ளைப்படமான நாடோடி மன்னனின் பிற்பாதியில் சரோஜாதேவி அறிமுகமாவதிலிருந்து படம் வண்ணமயமாகும். தமிழ்த் திரையுலகிலும் ஒரு புதிய நட்சத்திரம் மங்காத வண்ணமாய் ஒளிவீசத் தொடங்கியது. அடுத்த பத்தாண்டுகளில், தன் கொஞ்சும் தமிழாலும் அழகாலும் நடிப்பாலும் கன்னடத்துப் பைங்கிளியாகத் தமிழ் மனங்களில் சிறகடித்தார்.

சரோஜாதேவி, எம்.ஜி.ஆரின் விசேஷ இணையாக அறியப்பட்டாலும், அவர் தமிழ்த் திரையுலகின் உச்சத்தில் ஜொலித்தபோது, அன்றைய நாயக நடிகர்களான எம்ஜி.ஆர், சிவாஜி, ஜெமினி மூவரோடும் ஒரே சமயத்தில் பல படங்களில் ஜோடி சேர்ந்து நடித்திருக்கிறார். ஒரு நட்சத்திர நடிகையாக இவர் அடைந்த தனித்துவமிக்க ஆளுமையின் வசீகரமே இதை சாத்தியமாக்கியிருக்கிறது.

சிவாஜியின் இணையாக, இரும்புத்திரை, பாகப் பிரிவினை, பாலும் பழமும், ஆலயமணி, இருவர் உள்ளம், பார்த்தால் பசி தீரும், புதிய பறவை என பல படங்களிலும், ஜெமினியோடு கல்யாணப் பரிசு, கைராசி, ஆடிப்பெருக்கு, வாழ வைத்த தெய்வம், பணமா பாசமா, தாமரை நெஞ்சம் என பல படங்களிலும் இணையாக நடித்திருக்கிறார்.

நாடோடி மன்னனில், எம்.ஜி.ஆரோடு ஜோடி சேர்ந்த சரோஜாதேவி, கடைசியாக அரச கட்டளை வரை, திருடாதே, தாய் சொல்லைத் தட்டாதே, பாசம், பணத் தோட்டம், குடும்பத் தலைவன், நீதிக்குப் பின் பாசம், பணக்காரக் குடும்பம், படகோட்டி, எங்க வீட்டுப் பிள்ளை, அன்பே வா, நாடோடி, பறக்கும் பாவை, பெற்றால் தான் பிள்ளையா என பல படங்களில் இணை சேர்ந்து நடித்ததில் பிரசித்தி பெற்ற ஒரு ஜோடியாகத் தமிழ் ரசிகர்கள் மனதில் இவர்கள் குடியேறினர்.

பெங்களூரில் அவருடைய இல்லத்தில் தமிழ்த் தொலைக்காட்சி சேனலொன்று சமீபத்தில் எடுத்த நேர்காணலின் போது அவர் வெளிப்படுத்திய ஆதங்கமிது: "எனக்கு முன்பெல்லாம் சென்னையில் எம்.ஜி.ஆர், சிவாஜி, ஜெமினி, எம்.ஆர். ராதா ஆகியோரின் நான்கு வீடுகள் எப்போதும் இருந்தன. அவர்களில் எவரும் இப்போது இல்லை. நெஞ்சில் நினைவுகளோடும் கண்களில் கண்ணீரோடும் நான் மட்டும் தனியாக இருந்து கொண்டிருக்கிறேன்."

இன்றும்கூட, ஒவ்வொரு நாளும் காலையிலும் இரவிலும் பழைய தமிழ்த் திரைப்படப் பாடல்களைத் தவறாமல் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறேன். தமிழ்த் தொலைக்காட்சி சேனல்கள் இவ்வகையில் என் வாழ்வில் பெரும் பங்கு வகிக்கின்றன. குறைந்தது நான்கைந்து சரோஜாதேவி பாடல்களையாவது பார்க்கும் வாய்ப்பு கிடைத்துக் கொண்டேயிருக்கிறது. நாளின் இடைப்பட்ட பொழுதுகள் எப்படிப் போனாலும், நாள் அழகாகப் புலரவும், இரவு அமைதியாகத் துயிலவும் இவை இதமாக இருந்து கொண்டிருக்கின்றன.

என்னளவில் சரோஜாதேவி, காலம் பரிசளித்த பெறுமதி வாய்ந்த கொடை.

(சண்டே இந்தியன் இதழில் வெளிவந்த கட்டுரையின் விரிவாக்கப்பட்ட பகுதி)

இம்மாத வெளியீடு

வெள்ளித்திரைக்குப் பின்னால்

(நீங்காத நினைவுகள்)

வாழ்க்கையில் சந்தித்த மறக்க முடியாத அனுபவங்களின் தொகுப்பு.

எழுதியவர் : மின்னல்

சினிமா நிருபர் - விமர்சகர் - விளம்பர நிறுவன அதிபர் - சினிமா மக்கள் தொடர்பாளர் - தயாரிப்பாளர்

வெளியீடு: வம்சி புக்ஸ்,
திருவண்ணாமலை
போன் : 9444867023

சில நேரங்களில் சில நடிகர்கள்

கு.நாகூர்!

பாகவதரின் 'அமரகவி', சின்னப்பாவின் 'மங்கையர்க்கரசி' படங்களெல்லாம் தயாரித்தவர். டி.ஆர்.மகாலிங்கம், ராஜம்மா நடித்த சிட்டாடலின் 'ஞானசவுந்தரி;' படத்தை டைரக்ட் செய்ததன் மூலம் புகழின் உச்சிக்குச் சென்றார்.

MGR நடித்த 'ஜெனோவா' படத்தை தயாரித்து, டைரக்ட் செய்து கொண்டிருந்த கால கட்டத்தில் நான் கு.நாகூர் அவர்களிடம் பணியில் சேர்ந்தேன்.

'ஜெனோவா' ரிலீஸான பின், 'குடும்ப விளக்கு' என்ற படத்தை தமிழ், தெலுங்கு, மலையாளம் ஆகிய மூன்று மொழிகளிலும் தயாரித்துக் கொண்டிருந்தார். நான் அந்த படத்துக்கு புரொடக்ஷன் மானேஜராகப் பணியாற்றிக் கொண்டிருந்தேன்.

மூன்று மொழிப்படம் என்பதால் ஒரே நேரத்தில் மூன்று மொழி நடிகர், நடிகையரும் வந்துவிடுவார்கள். ஒவ்வொரு ஷாட்டும் மூன்று மொழி நடிகர்களை வைத்து மூன்று முறை எடுக்கப்படும்.

சாப்பாடு ஒரு பிரச்சினைக்குரிய சமாசாரம். இந்த காலம் போல அந்தக் காலத்தில் 'மெஸ்' போன்றவை கிடையாது. ஹோட்டலிலிருந்து சாப்பாடு கொண்டு வந்து பரிமாற வேண்டும். நடிகர், நடிகையர் டேஸ்டுக்கு தகுந்த சாப்பாடாக இருக்க வேண்டும். ஒரு வேளை சாப்பாடு முடிவதற்குள் டென்ஷனில் உயிரே போய் விடும்.

அன்றைய தினம் ஒரு பெரிய சீன் படமாக்கப்பட்டுக் கொண்டிருந்தது. நரசிம்மபாரதி, ஜமுனா, எம்.ஜி. சக்கரபாணி, தங்கவேலு இன்னும் ஏராளமானோர் நடித்துக் கொண்டிருந்தார்கள். அதே அளவுக்கு மற்ற இரண்டு மொழி நடிகர்களும் இருந்தனர். டெக்னீசியன்ஸ், லைட்பாய்சுக்கும் பெரும்பாலும் சைவச்சாப்பாடுதான். நடிகர்களில் சிலருக்கு கட்டாயம் அசைவம் வேண்டும். யார் யாருக்கு என்னென்ன வேண்டுமென்று கேட்டு வாங்கி வர வேண்டும்.

அன்று மத்தியானச் சாப்பாட்டுக்காக நடிகர், நடிகையர்களிடம் யார் யாருக்கு என்னென்ன சாப்பாடு வேண்டுமென்று கேட்டுக் கொண்டு வந்தேன். எல்லோரும் மவுண்டுரோடு புகாரி ஹோட்டலிலிருந்து பிரியாணி வாங்கினால் போதும் என்று சொல்லி விட்டார்கள். நரசிம்மபாரதி மட்டும் எனக்கொரு ஆம்லெட் தனியாக வாங்கிக் கொள்ளுங்கள் என்று சொன்னார். நான் அவர்கள் சொன்ன அனைத்தும் வாங்கி வைத்து விட்டேன். அனைவரும் சாப்பிட ஆரம்பித்தனர். அப்போதுதான் வந்தது வினை. நரசிம்மபாரதி ஆம்லெட் கேட்டாரல்லவா, தனியாக எங்கேயாவது போய் உட்கார்ந்து சாப்பிட்டிருக்கலாம்தானே! எல்லோர் கூடவும் உட்கார்ந்துவிட்டார். எல்லோருக்கும் பிரியாணி மட்டும். இவருக்கு எக்ஸ்ட்ராவாக ஓர் ஆம்லெட்.

இதைப்பார்த்த எம்.ஜி. சக்கரபாணி கொதித்துப் போய் விட்டார். சாப்பாடு பரிமாறிக் கொண்டிருந்த பையனை சப்தம் போட்டு கூப்பிட்டார். 'என்னடா அவருக்கு மட்டும் எக்ஸ்ட்ரா ஆம்லெட், நாங்களெல்லாம் சும்பப் பசங்களா? எங்கேடா உங்கள் புரொடக்ஷன் மேனஜர் கூப்பிடுடா அவனை, அவன் வராமல் நான் சாப்பிட மாட்டேன்' என்று உட்கார்ந்து விட்டார். அதைக் கேள்விப் பட்ட நான் ஓடிப் போய் ஒளிந்து கொண்டேன்.

சிறிது நேரம் சாப்பிடாமலும் மற்றவர்களை சாப்பிட விடாமலும் சத்யாக்கிரகம் பண்ணிவிட்டு, 'விருட்'டென்று எழுந்து காரில் ஏறி வீட்டுக்கு போய் விட்டார். அவர் இல்லாமல் படப்பிடிப்பு நடத்த இயலாத சூழ்நிலை.

டைரக்டர் வந்தார். விபரம் சொன்னேன். என்னை ஒன்றும் திட்டவில்லை. ஆனால் அவர் முகத்தில் எள்ளும் கொள்ளும் வெடித்தது. கோபம் என் மேலா, சக்கரபாணி மேலா என்று தெரியவில்லை. காரில் ஏறி நேராக சக்கரபாணி வீட்டுக்குச் சென்றார். ஆயினும் சக்கரபாணி அன்றைய படப்பிடிப்பில் கலந்துகொள்ள மறுத்துவிட்டார். அத்துடன் படப்பிடிப்பு வேலைகள் நின்று போயின. மறுபடியும் இரண்டு நாள்கள் கழித்து தான் படப்பிடிப்பு தொடங்கியது. ஓர் ஆம்லெட் காரணமாக ஆயிரக்கணக்கான ரூபாய் நஷ்மடைந்தது கம்பெனி.

இதேபோல இதே படத்தில் நடித்துக் கொண்டிருந்த என்.எஸ்.கிருஷ்ணன் ஒரு நாள் இரவு 12 மணிக்கு எனக்கு இட்லி வேண்டும் என்று கேட்டார். வெளியிலிருந்து இச்செய்திகளை கேட்பவர்களுக்கு இவ்வளவு பெரிய நடிகர்கள் சாப்பாடு விசயத்தில் இவ்வளவு அசிங்கமாக நடந்து கொள்கிறார்களே என்று வியப்பாகத் தோன்றும். ஆனால் சினிமா உலகில் இதெல்லாம் ஒரு சர்வ சாதாரண நிகழ்ச்சியே!

பாதாம் அல்வா

மைசூர் ப்ரீமியர் ஸ்டுடியோவில் நான் தயாரித்துக் கொண்டிருந்த 'கை நிறைய காசு' படப்பிடிப்பு நடந்து கொண்டிருந்தது.

'கை நிறைய காசு' படத்தின் பிரதான நடிகர்களில் ஒருவர். மாலை 6 மணி வாக்கில் டிபன் பிரேக்; இருக்கும். ஸ்டுடியோவிலிருந்து 8 கிலோ மீட்டர் தூரமுள்ள ஒரு பிரபலமான ஹோட்டலில் 'காபி' சாப்பிடப் போவார். போவார்; என்ன அவருடன் நாங்களும் போக வேண்டும். பாதாம் அல்வா, தோசை, காபி என்று சாப்பிடுவோர்.

(சாப்பிடுவோம்). இது தினசரி தவறாது நடக்கும் பழக்கம்.

3 நாட்கள் தொடர்ந்து அவருக்கு உடல் நிலை சரியில்லை, ஜுரம். 3 நாட்கள் கனமான சாப்பாடெல்லாம் கிடையாது. நான்காம் நாள் உடல் நிலை சீரானது. வழக்கம்போல மாலை டிபனுக்கு, வழக்கமான ஹோட்டல். பாதாம் அல்வா, தோசை, காபி. 'நான் 3 நாட்களாகச் சாப்பிட வில்லை. எனக்கு அந்த மூன்று நாள் கோட்டாவுக்கான பாதாம் அல்வாவும் வேண்டும்' என்று கேட்டு வாங்கிச் சாப்பிட்டார்!

எப்படி அவரால் அவ்வளவையும் சாப்பிட முடிந்தது! எவ்வளவு சம்பளம் வாங்கி, எவ்வளவு வசதியான வாழ்க்கை வாழ்ந்த போதிலும் இது போன்ற சில்லறை புத்தியுடன்தான் சிலர் இருக்கிறார்கள்.

அந்த பாதாம் அல்வா அவர் வயிற்றில் ஜீரணிக்கிறதோ இல்லையோ அதற்காக ப்ரொடியூசர் கையிலிருந்து காசை செலவு செய்ய வைக்க வேண்டுமென்ற நல்லெண்ணம் தான் காரணம்! அந்த நடிகர் நாகேஷ்!

கல்யாண ஊர்வலம்

R.பார்த்த சாரதி என்பவர் 'கல்யான ஊர்வலம்' என்ற படத்தை தயாரித்துக் கொண்டிருந்தார். அவர் ஒரு இசையமைப்பாளரும் கூட. எனது நண்பர். படத்தில் நாகேஷ் தான் கதாநாயகன். K.R.விஜயாவும் பிரதான பாத்திரம் ஏற்றிருந்தார்.

விளம்பரம் விசயமாக பேசுவதற்காக R.பார்த்த சாரதியை சந்தித்துப் பேச படப்பிடிப்பு நடக்கும் இடத்துக்குச் சென்றிருந்தேன்.

T. நகர் வெங்கட் நாராயணா ரோட்டில் படப்பிடிப்பு நடந்து கொண்டிருந்தது. அக்னி நட்சத்திரம் வெயில் தகித்துக் கொண்டிருந்தது.

ஒரு ரிக்ஷா வண்டியில் ஒரு ஆளை உடகார வைத்து, அந்த வண்டியை இழுத்துக் கொண்டு நாகேஷ் ஓடுவதாக காட்சி.

இரண்டு மூன்று முறை அந்தக் காட்சி படமாக்கப்பட்டும், டேக் ஓகே ஆகவில்லை என்று சொல்லி மறுபடியும் ஒரு டேக் என்றார் டைரக்டர் சேது மாதவன். நாகேஷ் மிகவும் களைத்துப் போய் விட்டிருந்தார். வேர்வையால் நனைந்திருந்தார். முகமெல்லாம் வாடி சோர்ந்து போயிருந்த அவர், மறுபடியும் ரிக்ஷாவை இழுத்துக் கொண்டு ஓடினார்.; அப்போது தான் கவனித்தேன், கேமராவில் பிலிம் இல்லாமல் வெறுமனே இயங்கிக் கொண்டிருந்தது.

அதுபற்றி கேட்கலாமென்று வாயைத் திறந்தேன். என் வாயை கெட்டியாக மூடி பார்த்த சாரதி, என்னை தனியாக அழைத்துச் சென்று என் காதில் குசுகுசு வென்று சொன்னார். 'காட்சி முதலாவது டேக்கிலேயே ஓகே ஆகிவிட்டது. நாகேஷை அலைக்கழிக்க வேண்டுமென்பதற்காகத்தான் இப்படி ஓட வைத்துக் கொண்டிருக்கிருக்கிறோம். அவர் அந்த அளவுக்கு எங்களைப் பாடாய் படுத்திவிட்டார்,' என்றார்.

நாகேஷ் அப்படி அவர்களை என்ன விதமாக பாடாய் படுத்தினார் என்பதை கேட்க நான் விரும்பவில்லை. ஏனெனில் நானும் நாகேஷை வைத்து படம் எடுத்தவன் தானே!

ஒரு சோடா படுத்திய பாடு;

நடிகர் எம்.ஆர்.ஆர்.வாசு தன் தந்தை எம்.ஆர். ராதாவைப் போலவே நடிப்பிலும் கிண்டல் பேச்சிலும் ஒரு வித்தியாசமான ஏற்ற இறக்கக் குரலிலும் பிரகாசித்து வந்தார்.

பொதுவாக பட உலகில் ஒன்றிரண்டு விரல் விட்டு எண்ணக் கூடிய நபர்களைத் தவிர பெரும்பான்மையானவர்கள் மது அருந்தும் பழக்கம் உடையவர்கள். ஆனால் வேலை நேரத்தில் 'அதை' தொடமாட்டார்கள். சிலருக்கு நாள் முழுவதும் 'அது' இல்லாமல் இருக்க முடியாது. அவர்கள் யார் யார் என்பதை பட்டியலிடுவது நாகரிகமானதல்ல.

அதில் ஒருவர்தான் எம்ஆர்.ஆர்.வாசு. வாசுவின் பெயரைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்வதற்குக் காரணம் ஒரு சுவையான நிகழ்ச்சியைத் தெரியப்படுத்துவதற்குத் தான்.

வாசு எனது நல்ல நண்பர். எனக்காக பல உதவிகளைச் செய்தவர். எனது மலையாளப்படத்தில் ஒரு சிறிய வேடத்தில் நடித்தார். அவர் நடிப்பதற்கு நான் கொடுத்த

சமபளம் ஒரு விஸ்கி பாட்டில் மட்டும்தான்! அது போதும் என்று சொல்லி விட்டார்.

பெரிய பெரிய நடிகர்களோடு நடித்தாலும், இவருடைய கேரக்டர் தெரிந்த காரணத்தினால், யாரும் இவரை விமர்சனம் செய்யமாட்டார்கள். எல்லாவற்றையும் வேடிக்கையாக எடுத்துக் கொள்வார்கள்.

சின்ன அண்ணாமலை என்றொருவர். பழுத்த காங்கிரஸ்காரர். நல்ல நகைச்சுவைப் பேச்சாளர். சிவாஜி கணேசனுக்கு மிகவும் வேண்டியவர். சிவாஜி ரசிகர்

மன்றங்களின் நிர்வாகப் பொறுப்புகளைக் கவனித்து வந்தார். சில படங்களும் சொந்தமாக எடுத்திருந்தார்.

அவர் சிவாஜி, கே.ஆர்.விஜயா மற்றும் பல முன்னணி நடிகர்களை வைத்து ஒரு படம் எடுத்துக் கொண்டிருந்தார். அதில் வாசுவும் உண்டு.

சிலர் பெரிய பெரிய செலவுகளை எல்லாம் சர்வ சாதாரணமாக செய்து விடுவார்கள். சில சின்ன செலவுகளுக்கு மிகவும் யோசிப்பார்கள். அந்த வகையைச் சேர்ந்தவர் சின்ன அண்ணாமலை.

படத்தின் கடைசி நாள் படப்பிடிப்பு. இறுதிக் கட்டக் காட்சி.

சிவாஜி உட்பட அத்தனை நடிகர்களும் அந்த சீனில் உண்டு. எல்லோரும் முக்கியமான நடிகர்கள். ஓர் உருக்கமான காட்சி அந்தக் காட்சியும் சற்று நீளமானது. ஒரே ஷாட்டில் சுமார் 300 அடி தொடர்ந்து எடுக்கப்பட வேண்டும்.

சினிமா எடுக்க வந்து விட்டாங்கப்பா' என்று அருகில் இருந்த என்னிடம் முணு முணுத்துவிட்டு மேக்கப் ரூமில் போய் கிளாஸில் ஊற்றி வைத்திருந்த விஸ்கியை எடுத்து அப்படியே குடித்துவிட்டு செட்டுக்கு வந்து விட்டார்.

இறுதிக் காட்சியைப் படமாக்க நடிகர், நடிகைகள், அவரவர் இடத்தில் நின்று வசனம் பேச வேண்டும் . அந்த காட்சிப்படி இறுதியாக வாசு பேச வேண்டும்.

இயக்குநர் ஸ்டார்ட் சொன்னவுடன் திட்டமிட்டபடி காட்சி படமாகிக் கொண்டிருந்தது. கடைசி வசனம் வாசு பேசும் போது படத்தில் இல்லாத வசனம் ஒன்றை சொல்லி விட்டார். காட்சி நிறுத்தப்பட்டு அடுத்த டேக் எடுத்தார்கள். அந்த டேக்கிலும் இறுதியில் வாசு ஏதோ தவறான அசைவு கொடுத்ததால் அதுவும் நிறுத்தப்பட்டது.

இப்படி நான்கு டேக் வீணானவுடன் வாசுவைப் பார்த்து சிவாஜி லேசாக முறைத்து 'என்னப்பா வாசு ஓவரா' என்றார். இல்லண்ணே என்று சிரித்துக் கொண்டே

காட்சியை படமாக்க கேமராமேன் லைட்டிங் ஏற்பாடு செய்து கொண்டிருந்தனர்.

வாசு, மேக் அப் ரூமில் போய், தான் வைத்திருந்த விஸ்கி பாட்டிலைத் திறந்து கொஞ்சம் சாப்பிட, தண்ணீர் தேடினார். கிடைக்கவில்லை. செட் பாய் ஒருவனைக் கூப்பிட்டு ஒரு சோடா கொண்டு வரச் சொன்னார்.

சோடா வாங்கப் போன பையனைக் காணவில்லை. சிறிது நேரம் பார்த்து விட்டு வெளியில் வந்து வேறொரு பையனை அழைத்து சோடா வாங்கி வரும்படி சொன்னார்.

அந்தப் பையன் நேராக தயாரிப்பாளர் சின்ன அண்ணாமலையிடம் போய் சோடா கேட்பதாகச் சொன்னான். சின்ன அண்ணாமலை அந்தப் பையனிடம், கண்டுக்காமல் நீ பாட்டுக்கு வேறு பக்கம் போய் விடு' என்று சொல்லிவிட்டு பேசாமல் உட்கார்ந்து கொண்டார். இதை வாசு கவனித்து விட்டார்.

'ஒரு சோடாவுக்கு வக்கில்லாத பசங்களெல்லாம்

அடுத்த டேக்குக்குப் போனார். இப்படியே 8 டேக்குகள் வாசுவால் கெட்டு 9 ஆவது டேக் ஓகே ஆனது.

1000 அடி கொண்ட ஒரு ரோல் நெகடிவ் விலை அன்றைய நிலவரப்படி ரூ 3000. இந்தக் காட்சி படமாகி முடிய 3 ரோல் ஃபிலிம் செலவானது. ஃபிலிம் செலவு மட்டும் ரூபாய் 10,000.

படப்பிடிப்பு முடிந்தவுடன் வாசு, சின்ன அண்ணாமலையைக் கூப்பிட்டார். 'ஸாரி அண்ணே, என்னாலே உங்களுக்கு நிறைய ஃபிலிம் வேஸ்டாகிப் போயிற்று' என்றார். சின்ன அண்ணாமலைக்கு வருத்தம் ஒரு பக்கம், கோபம் ஒரு பக்கம். ஒன்றும் பதில் பேசாமல் நின்றார்.

'ஒரு ரூபாய்க்கு சோடா வாங்கிக் கொடுத்திருந்தால் பத்தாயிரம் ரூபாய் மிச்சம் பண்ணியிருக்கலாமே ஸ்வாமி!' என்று நக்கலாகப் பேசிவிட்டு, எதையும் சட்டை பண்ணாமல் போய்க் கொண்டிருந்தார் .

மின்சாரத்தால் தாக்குண்டவர் போல ஆனார் சின்ன அண்ணாமலை!.

இராகவன்

எஸ்.ஜானகி நீ பாடும் நேரம் தேனூறும் ராகம்

1986 காலப்பகுதியில் ஜனா என்றொரு சிறுமி கோவில் திருவிழாக்களில் நடனமாடுவதில் பிரபலமடைந்திருந்தாள். சின்னமேளம் அல்லது சதிர்க்கச்சேரியின் மருவிய வடிவமாக அவளது நடனமிருந்தது. ஒருநாள் எனது வீட்டிற்கருகிலுள்ள கோவிலில் ஜனாவின் நடனநிகழ்வு நடைபெற்றது. அப்போது எனக்குப் பத்து வயது. அயல் வீட்டுச் சிறுவர்களோடு புதினம்பார்க்கப் போனேன். அவளது நடனத்தை இரசித்தேனோ இல்லையோ அது எனக்குத் தெரியாது. ஆனால், அவள் நடனமிட்டபோது பின்னணியில் ஒலித்த 'அழகுமலராட அபிநயங்கள் கூட' என்ற பாடல் என்னை நெகிழச்செய்துவிட்டது. நினைவு தெரிந்து நான் முதன் முதலில் கேட்ட எஸ். ஜானகியின் பாடல் இதுதான். ஒரு வகையில் ஆண்டாளின் பாசுரத்தை ஞாபகப்படுத்தும் பாடலாக அமைவதோடு ஒரு பெண்ணின் விரகதாபத்தை இந்தளவுக்கு நுட்பமாகவும் உணர்ச்சித் துடிப்போடும் வெளிப்படுத்திய பாடலென இதைத் தவிர வேறெதையும் உடனடியாக என்னால் எடுத்துக் காட்ட முடியவில்லை.

எஸ். ஜானகியின் திரையிசைப் பாடல்களில் என்னை ஈடுபாடு கொள்ளச் செய்த பெருமை இலங்கையின் முதலாவது நிறைவேற்று அதிகாரம் கொண்ட ஜனாதிபதி ஜே.ஆர். ஜெயவர்த்தனாவுக்கே உரியது. 1987 மே மாத இறுதியில் வடமராட்சிப் பகுதியைக் கைப்பற்றும் நோக்குடன் ஜெயவர்த்தனாவின் அரசாங்கம் Operation Libaration எனும் இராணுவ நடவடிக்கையை ஆரம்பித்தது வான்பரப்பெங்கும் இடைவிடாது உலங்குவானூர்திகளும் அவ்வாறே விமானங்களும் பறக்கத் தொடங்கின. வடமராட்சிப் பகுதியில் காலவரையறையற்ற ஊரடங்கிச் சட்டம் அமலுக்கு வந்தது. வடமராட்சிப் பகுதியில் வசிக்கும் மக்களை வீடுகளை விட்டு வெளியேறி கோவில்கள், தேவாலயங்கள், மற்றும் பாடசாலைலள் முதலான பொதுவிடங்களுக்குச் சென்று பாதுகாப்பை உறுதிப்படுத்திக் கொள்ளுமாறு உலங்கி வானூர்திகளிலிருந்து தொடர்ச்சி (பாகத்துண்டுப் பிரசுரங்கள் வீசப்பட்டன. அப்போது வீட்டில் தகவலறியும் ஒரேயொரு சாதனமாக கையடக்க வானொலிப்பெட்டி (Rocket Radio) மட்டுமேயிருந்தது. அக்காலப்பகுதியில் பலாவியிலிருந்து குடாநாட்டு மக்களுக்கான விசேட ஒலி பரப்பொன்றினைப் படையினர் ஆரம்பித்திருந்தனர். அவ்வொலிபரப்பில் ஒரு புதுவிதமான தமிழில் ஒரு மொட்டையான ஆண்குரல் மனு அறிவித்தல்வரை வடமராட்சிப் பகுதி முழுவதும் ஊரங்குச் சட்டம் தொடர்ந்து அமலில் இருக்குமென்பதுடன் அப்பகுதியில் வசிக்கும் மக்களை கோவில்கள், தேவாலயங்கள், பாடசாலைகள் போன்ற பொது இடங்களுக்குச் சென்று தங்கியிருப்பதின் மூலம் பாதுகாப்பினை உறுதிப்படுத்திக் கொள்ளுமாறு பாதுகாப்புப் படையினர் கேட்டுக் கொள்கின்றனர் எனத் தொடர்ந்து அறிவித்ததோடு இடையிடையே சில திரையிசைப்பாடல்களும் ஒலிபரப்பப்பட்டன.

அப்பாடல்களில் 'ஊருசனம் தூங்கிடுச்சு,' 'சின்னச் சின்ன வண்ணக் குயில்', 'வாவெண்ணிலா உன்னைத் தானே வானம் தேடுதே' எனும் மூன்று பாடல்களும் தொடர்ந்து ஒலிபரப்பாகி வந்தன. இரவு வேளைகளில் பலாலியிலிருந்து வடமராட்சிப் பகுதியை நோக்கித் தொடர்ச்சியாக எறிகணை வீச்சு நிகழும். இதனால் எனது அயலில் வசித்த சிலர் உடல் சிதறிப் பலியாவதும் பகல்வேளைகளில் வட்டமிட்டுச் செல்லும் உலங்குவானூர்திகளிலிருந்து நிகழ்த்தப்படும் தாக்குதல் நடவடிக்கைகளால் தினந்தோறும் அநேகர் காயமுறுவதும் வழமையாகிவிட்டிருந்த அக்காலத்தில் வானொலியில் ஒலிபரப்பாகும் எஸ். ஜானகியின் இப்பாடல்கள் என் மன நெருக்கடியைத் தணித்து வாழ்க்கையை மாற்றுவதில் தோன்றாத்துணையாய் ஒலித்து உதவியிருக்கின்றன என்பது மிகையல்ல. இதுவே எஸ். ஜானகியின் குரல் எனக்குள் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக் காரணமாயிற்று. அந்தத் தாக்கத்தால் எஸ். ஜானகியின் குரலோடு மானசீகமாக நான் நெருக்கமானேன். தொடர்ந்து எஸ். ஜானகியின் பாடல்களைப் பித்துப் பிடித்தவன் போல் கேட்டு வருகிறேன். நான் சங்கீதத்தில் மேதையல்ல. கம்பன் சொல்வது போல நறவம் மாந்தி மூங்கையான் பேசலுற்றான் (தேன்குடித்த ஊமை பேச எத்தனிப்பது போன்ற நிலை) என்பது தான் எனது நிலைப்பாடும்.' எனினும் திரையிசைப்பாடல்களை இரசிக்கத் தெரிந்தவனென நம்புவதால் இக்குறிப்பை எழுதுகிறேன். சங்கீத மேதைகள் இக்குறிப்பை ஒரு குப்பையெனத் தூக்கி வீசக்கூடும். அதற்காக நான் கவலை கொள்ளப் போவதில்லை. என்

காலத்தில் நிகழ்ந்த அதிசயமென எஸ். ஜானகியின் திரையிசைப்பாடல்களை நான் கருதுவதால் அதைப் பதிவு செய்த மன நிறைவாவது எஞ்சும்.

எஸ். ஜானகி ஆந்திராவின் குண்டூர் மாவட்டத்திலுள்ள பல்பெட்டியா என்ற கிராமத்தில் குடும்பத்திற்கு ஏழாவது பெண் குழந்தையாகப் பிறந்தார். இவரது தந்தை ஒரு பள்ளி ஆசிரியர் என்பதுடன் ஆயுர் வேத வைத்தியராகவுமிருந்தார். மழலை மொழி நிறைந்து வழிந்த வீட்டில் பள்ளிக்குச் செல்ல விரும்பாத குழந்தையாகவே ஜானகி வளர்ந்தார். மூன்று வயதிலேயே குறுகுறுப்பான குரலில் கேட்பதையெல்லாம் கவர்ந்து அவதானித்து நகல் செய்தல் போல பாடத்தொடங்கி அயல் வீடுகளிலெல்லாம் சென்று பாடும் குழந்தையாகிவிட்டாள். எஸ். ஜானகி சிறுமியாக இருந்த போது பல்பெட்டியாவிற்கு சோக்கள், குழுவொன்று வந்து சாகசம் செய்ததைப் பார்த்து அதனால் ஈர்க்கப்பட்டு அதே போன்று கயிற்றில் ஏறி நடைபோட எத்தனித்ததோடு அந்தரத்தில் கரணமும் அடித்திருக்கிறார். உடலைப் பின்னால் சரித்து காசு எடுக்கும் சாகஸத்தையும் செய்திருக்கிறார். அத்தோடு பரத துடிப்போடு செய்து பார்க்கும் சிறுமியாகவே எஸ். ஜானகி இருந்திருக்கிறார்.

வீட்டில் எஸ். ஜானகிக்கு மூத்த சகோதரி சங்கீதம் கற்று வந்தார். அவரோடு சிறுமியாகவிருந்த ஜானகியும் சங்கீத வகுப்புக்குப் புதினம் பார்க்கப் போய் வருவார். ஒருநாள் ஜானகியின் குரலைக் கேட்ட சங்கீத வித்துவான் பைடிசுவாமி, “உனக்கு நல்லாப் பாடவரும் குழந்தே. நேரே 'நகுமோமோ'விலிருந்து உனக்கு ஆரம்பிச்சிரலாம்' என்று சொன்னாராம். இதன்படியே சிறிது காலம் சங்கீதம் கற்றுவிட்டு ராஜமுந்திரியில் இயங்கிவந்த 'கிராந்தி கலாமண்டலி' எனும் இசைக்குழுவில் சேர்ந்து திரைப்படப் பாடல்களை எஸ். ஜானகி பாடிவந்தார்.

வீட்டில் எஸ். ஜானகியை அவரது தாய் கர்நாடக இசைப் பாடல்களை பாடச் சொல்வார் எனினும் எஸ். ஜானகி அப்போது கர்நாடக இசைமீது ஆர்வங்காட்டவில்லை. எஸ். ஜானகியின் தந்தையும் கீர்த்தனைகளைப் பாடக்கூடியவர். வீட்டில் தாயும் தந்தையும் பாடும் கீர்த்தனைகள் எஸ். ஜானகியின் மனதில் பதிந்திருந்தன. இதெல்லாம் எஸ். ஜானகியின் பன்னிரண்டு வயதிற்குள் நடந்த சங்கதிகள்.

எஸ். ஜானகியின் மாமாவான சந்திரசேகர் நிறையக்கலை நிகழ்ச்சிகளை நடத்தியதோடு சின்னச் சின்ன நாடகங்களையும் அரங்கேற்றி வந்தார். அவ்வாறான நிகழ்ச்சிகளின் இடையே எஸ். ஜானகியை அழைத்துப் பாடச் சொல்வார். அவ்வேளைகளிலெல்லாம் உச்சரிப்பில் மிகுந்த கவனம் செலுத்தி லதாமங்கேஷ்கரின் ஹிந்திப் பாடல்களைத்தான் எஸ். ஜானகி பாடுவது வழக்கம். இதனால் அவருக்குச் சிறுவயதிலிருந்தே மேடைக் கூச்சமென்பது கிடையாது. பாவாடை, தாவணி, ரெட்டைச்சடையென எஸ். ஜானகி சிறுவயதில் கல்லூரியொன்றிற்குப் பாடப் போயிருந்த வேளை அவரது ஒடிசலான தோற்றத்தைப் பார்த்துப் பயங்கரக் கூச்சல் எழுந்தது. அதைப் பொருட்படுத்தாமல் அவர் நாகின் என்ற திரைப்படத்தில் இடம்பெற்ற 'ஆஜா!' எனத் தொடங்கும் ஹிந்திப்பாடலை இழுவையாகப்பாடத் தொடங்கியதும் கூச்சலடங்கிச் சபையிலிருந்தவர்கள் அசந்து போய் விட்டார்கள். நாட்டுப்புறப்பாடல்கள், கிளாசிக் பாடல்கள், ஹிந்துஸ்தானிப் பாடல்களென எவ்வகையான பாடல்களையும் ஹார்மோனியத்தில் கடைசிக் கட்டையையும் தாண்டி அழுத்தமான குரலில் எஸ். ஜானகி பாடுவார். கண்டசாலாவின் பாடல்கள் அவரை மிகவும் கவர்ந்தவை. திரைப்படங்களைப் பார்த்துவிட்டு வரும்போதே அவற்றில் இடம் பெற்ற பாடல்களும், இசையும், பாடப்பட்ட முறையும் எஸ். ஜானகியின் மனதில் அழுத்தமாகப் பதிந்துவிடும்.

எஸ். ஜானகிக்கு 18 வயதில் திருப்பதியில் கல்யாணம் நடந்தது. எஸ். ஜானகியின் பாட்டில் ஈடுபாடு கொண்ட கணவர் இது பிரபலமாகி வெளியே வர வேண்டிய குரல் என அடிக்கடி பாராட்டிக் கொண்டிருப்பார். ஜானகியின் மாமனாரும் அதற்காக இயன்ற அளவுக்கு ஒத்துழைத்தார். அவர்தான், 'எனது மருமகள் பிரமாதமாகப் பாடுவாள். உங்களுக்குத் தேவைப்பட்டு நீங்கள் அழைத்தால் கூட்டி வருகிறோம்' எனச் சென்னையிலிருந்த ஜெமினி மற்றும் ஏவிஎம் ஸ்டுடியோக்காரர்களுக்குக் கடிதம் எழுதினார். பி. சுசீலா எம்.எஸ். ராஜேஸ்வரி போன்றவர்கள் ஏவி.எம். மில் ஸ்டுடியோக் கலைஞர்களாக இருந்து வெளியேறிய காலம் அதுவென்பதால் ஏவிஎம் ஸ்டுடியோவிலிருந்து எஸ். ஜானகியை வரச் சொல்லி பதில் கடிதம் வர உடனே அவர் சென்னைக்குக் குடும்பத்துடன் வாகனத்தில் வந்துவிட்டார். ஏவிஎம் ஸ்டுடியோவிற்கு அவர் வந்ததும் பாடச் சொல்லிக் கேட்டார்கள். அவரும் லதாமங்கேஷ்கரின் பாடல்கள் சிலவற்றை பாடிக்காட்ட அவரின் பாடலைக்கேட்க ஸ்டுடியோவிற்கு வெளியே கூட்டம் கூடிவிட்டது. உடனடியாகவே அப்போது அங்கிருந்த இசையமைப்பாளர் சுதர்சனம் 300 ரூபா மாதச் சம்பளத்தில் எஸ். ஜானகியை ஏவிஎம்மின் பாடகியாகத் தேர்ந்தெடுத்தார். அதற்கிடையில் எஸ். ஜானகியைப் பற்றி வெளியே தெரிய ஆரம்பித்ததில் சலபதிராவின் இசையில் ஒவென்று அழக்கூடிய விதத்திலமைந்த 'பேதை என் ஆசை பாழானதேன்?' என்ற பாடலை 4, ஏப்ரல், 1957 அன்று விதியின் விளையாட்டு என்ற திரைப்படத்திற்காகப் பாடினார். இது எஸ். ஜானகி முதலில் பாடிய பாடல். எனினும் பாடல் வெளிவரவில்லை. அடுத்துக் கண்டசாலாவுடன் இணைந்து 'எம்.எல்.ஏ.' என்ற தெலுங்குப் படத்திற்காக சோகப் பாடலொன்றைப் பாடியதோடு மலையாளத்திலும்' இருள் மூடுகையோ என் வாழ்வில்' என அழுதுகொண்டே பாடுவது போன்ற சோகப் பாடலொன்றைப் பாடினார். அந்தக்காலத்தில் எஸ். ஜானகி பாடியதெல்லாம் சோகப்பாடல்கள்தான். பிறகு சிங்களத்திலும் ஐந்து பாடல்கள் பாடினார். அவையும்கூடச் சோகப்பாடல்கள்தான். இந்த வகையில் எஸ். ஜானகியின் திரையிசைப் பாடல் அறிமுகம் சோகத்துடனேயே ஆரம்பமானது. ஆயினும் எவ்விதத்திலும் மனந்தளராமலும் கிடைத்த வாய்ப்பை நழுவவிடாமலும் அவர் பாடிவந்தார். இத்தனைக்கும் அப்போது எஸ். ஜானகிக்குத் தமிழில் ஒரு வார்த்தையைக்கூட வாசிக்கத் தெரியாது. பாடவேண்டிய பாடல்களைத் தெலுங்கில் எழுதி வைத்துக் கொண்டே தமிழிலும் மலையாளத்திலும் பாடிவந்தார். நாளடைவில் சென்னையிலுள்ள ராயப்பேட்டையைச் சேர்ந்த ஜானகி என்பவரிடம் எஸ். ஜானகி தமிழை வேகமாகக் கற்றுக் கொண்டார். அதனால் விரைவில் தமிழை வாசிக்கக்கூடிய நிலையை அவரடைந்தார். எஸ். ஜானகி கற்றுக்கொண்ட மொழி தமிழ் மட்டுந்தான். மற்றபடி அவர் எந்தப் பாடசாலைக்கும் சென்றதில்லை.

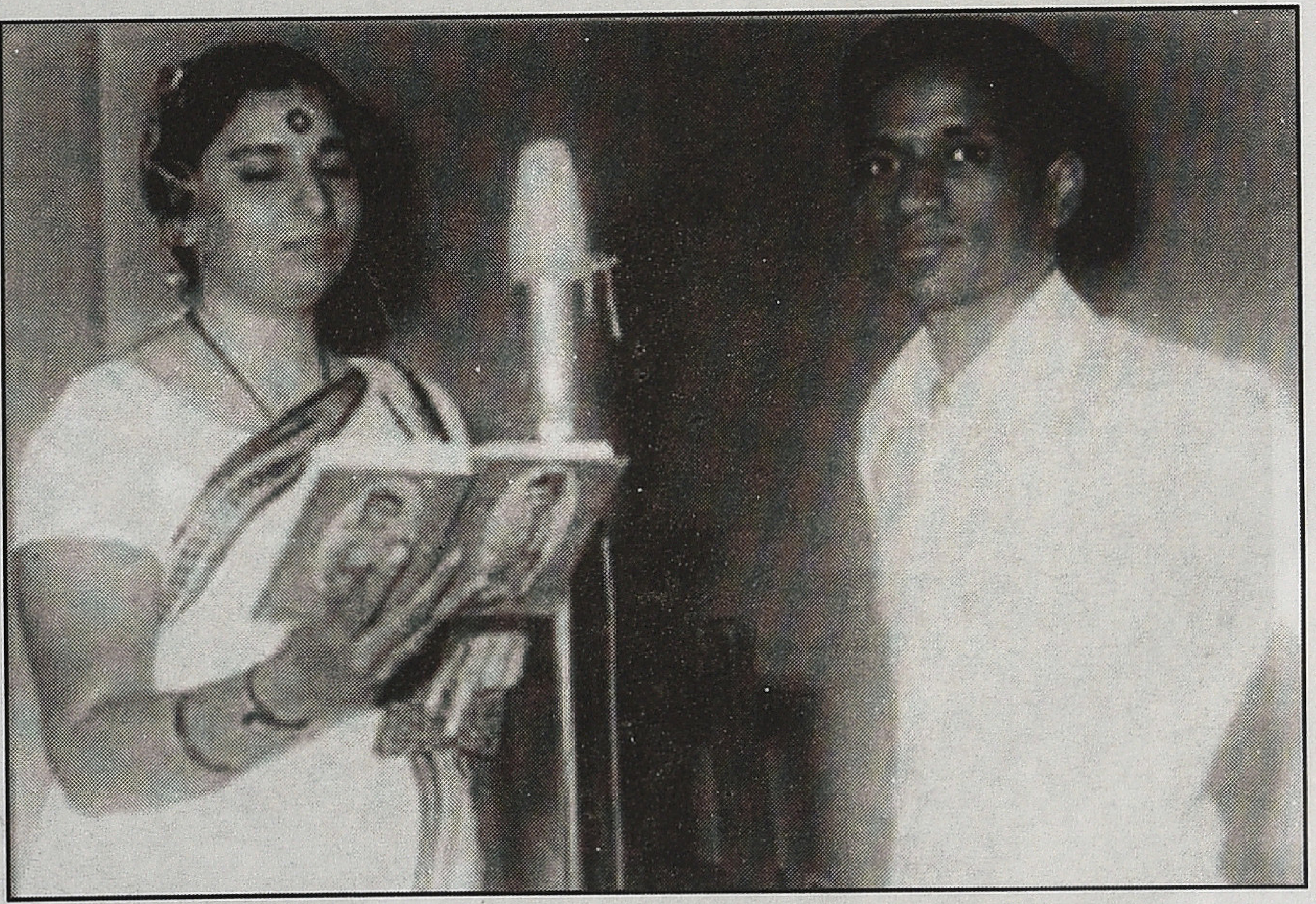
பின்னாளில் ஹிந்தியைப் படிப்படியாகக்

கற்றுக்கொண்டார். ஏற்கெனவே அவர் கன்னடத்தை வாசிக்கக் கூடியவராக இருந்தார். எந்த மொழியாக இருந்தாலும் அந்த மொழியை நன்கு தெரிந்தவர்களுடன் கலந்துரையாடிப் பாடலின் கருத்தும் வளர்ச்சியும் சிதையாமல் பாடுவதில் எஸ். ஜானகி மிகுந்த கவனம் செலுத்துவார். இதுவரை 17 மொழிகளில் அவர் பாடியிருக்கிறார். ஒவ்வொரு மொழியில் பாடும் போதும் உச்சரிப்பில் அந்தந்த மொழிசார்ந்த உணர்வுடன் குரலில் பாவமும் ஏற்ற இறக்கமும் இருக்க வேண்டும் என்ற எச்சரிக்கையோடுதான் பாடுவார். (இன்றைய உதித் நாராயணன், சாதனா சர்க்கம் வகையறாக்களை நினைத்தால் வேதனையாகத் தானிருக்கிறது.)

'தெய்வப்பிறவி' திரைப்படத்திற்காக இசைச்சித்தர் சி.எஸ். ஜெயராமனுடன் இணைந்து 'அன்பாலே தேடிய' என்ற பாடலுக்கு எஸ். ஜானகி ஹம்மிங் பாடினார். அது பிரபலமாயிற்று அதனைத் தொடர்ந்து 'பாதை தெரியுதுபார்' திரைப்படத்திற்காக பி.பி. ஸ்ரீனிவாசுடன் இணைந்து அவர் பாடிய 'தென்னங்கீற்று ஊஞ்சலிலே' மற்றும் 'மாசில் வீணையும்' போன்ற பாடல்களும் பிரபலமடைந்தன. அதேவேளை ஏவிஎம் நிறுவனத்துடனான ஒப்பந்தத்திலிருந்து ஒரு வருடத்திற்குள் எஸ். ஜானகி வெளியே வந்துவிட்டார்.

1959 கடைசியில் 'கொஞ்சும் சலங்கை' திரைப்படத்திற்காக எஸ். ஜானகியின் குரலும் காருகுறிச்சி அருணாசலத்தின் நாதஸ்வரமும் ஒன்றையொன்று மேவியொலிக்கும் 'சிங்காரவேலனே தேவா' என்ற பாடல் வெளிவந்து பிரபலமடைந்தது. இப்பாடல் மூலமாக நாயனத்தின் இசைக்கு ஈடாக மனிதக்குரலும் இசைக்குமென்பதை எஸ். ஜானகி நிகழ்த்திக்காட்டினார். முதலில் 'சிங்காரவேலனே தேவா' பாடலை இசையமைப்பாளர் எஸ்.எம். சுப்பையா நாயுடு எஸ். ஜானகியைப் பாட வைக்க எண்ணியிருக்கவில்லை. அவர் அப்பாடலை வேறு சிலரைக் கொண்டு பாட வைக்கவே எண்ணியிருந்தார். இதற்காக அவர் மும்பாய் வரை சென்று சில பாடகிகளை அணுகினார். அவ்விதம் எஸ்.எம். சுப்பையா நாயுடு பாடகி பி. லீலாவை அணுகியபோது அவர் 'நாதஸ்வரத்தின் உச்சஸ்தாயிக்குப் பாட வேண்டுமென்றால் எஸ். ஜானகியால்தான் பாடமுடியும்' எனக் கூறிப் பெருந்தன்மையுடன் திருப்பியனுப்பிவிட்டார். இதன் பின்னரே அப்பாடலின் ஒத்திகைக்காக எஸ். ஜானகியை எஸ்.எம். சுப்பையாநாயுடு அழைத்தார். இரண்டு நாள்கள் அப் பாடலுக்கான ஒத்திகை நடந்தது. காருகுறிச்சி அருணாசலத்தின் நாதஸ்வர இசையைத் தனிட்ரேக்கில் பதிவு செய்து எஸ். ஜானகி தனி 'ட்ரேக்கில் பாட 'சிங்கார வேலனே தேவா' என்ற அந்தப்பாடல் ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்டது. எஸ். ஜானகி விடாமல் முழுமையாகப் பாடிய அப்பாடல் வெளிவந்தபோது மிகப் பிரபலமடைந்தது. ஏனோ அப்பாடலின் பின்னர் சிலகாலம் எஸ். ஜானகிக்குத் தமிழில் பாட வாய்ப்புக் கிடைக்கவில்லை. எனினும் தெலுங்கு; மலையாளம்; கன்னடம் ஆகிய மொழிகளில் தொடர்ந்து பாடினார்.

எப்போதாவது அரிதாகத் தமிழில் பாட வாய்ப்புக் கிடைத்தது. ஆலயமணி, சுமைதாங்கி; போலீஸ்காரன் மகள்; பாதகாணிக்கை போன்ற சில படங்களில் எஸ். ஜானகி பாடினார். 'நம்ம குழந்தை' என்ற படத்தில் 'ராதையைப் பெண் பார்க்கக் கண்ணன் வந்தான்' என்ற பாடலைப் பாடியமைக்காக எஸ். ஜானகிக்குத் தமிழில் முதலாவது தேசிய விருது கிடைத்தது. அக்காலத்தில் 'சின்னஞ்சிறிய வண்ணப் பறவை எண்ணத்தைச் சொல்லுதம்மா' போன்ற பல பாடல்கள் எஸ். ஜானகியின் குரலில் பிரபலமடைந்தாலும் தமிழில் பாடும் வாய்ப்பு கிடைப்பது அவருக்குத் தொடர்ந்து அரிதாகவேயிருந்தது. அப்போது இசையமைப்பாளர் ஜி.கே. வெங்கடேஷிடம் இளையராஜா உதவியாளராக இருந்தார். ஜி.கே. வெங்கடேஷின் இசையில் எஸ். ஜானகி பாடிவந்தபோது இளையராஜாவுடன் பழக்கம் ஏற்பட்டது. கன்னடப் பாடகர் ராஜ்குமாரும் எஸ். ஜானகியும் சேர்ந்து பாடிய பாடலொன்று ஒலிப்பதிவானபோது இளையராஜாவும் உடனிருந்தார். அப்போது இளையராஜாவின் மனதில் உருவான இசைப்படிமத்திற்கு எஸ். ஜானகியின் குரல் பொருத்துமானதென அவருக்குத் தோன்றியிருக்க வேண்டும். அதனால்தானோ என்னவோ இளையராஜா அன்னக்கிளி திரைப்படத்திற்கு முதன் முதலில் இசையமைக்க வாய்ப்புக் கிடைத்ததுமே எஸ். ஜானகிதான் பாடவேண்டும் எனக்கூறி அழைப்பு விடுத்தார். அத்திரைப்படத்திற்காக முதலில் எஸ். ஜானகி எட்டுப்பாடல்களைப் பாட வேண்டுமெனக் கூறப்பட்டு இறுதியில் அவர் மூன்று பாடல்களைப் பாடினார். அத்திரைப்படத்தில் இடம்பெற்ற 'மச்சானைப் பாத்தீங்களா மலைவாழைத் தோப்புக்குள்ளே', 'அன்னக்கிளி உன்னைத் தேடுதே' ஆகிய பாடல்களிரண்டும் எக்கச்சக்கப் பிரபலமடைந்தன. 'அன்னக்கிளி'க்குப் பாடியதைத் தொடர்ந்து எஸ். ஜானகிக்கு தமிழில் நிறைய வாய்ப்புகள் தேடிவந்தன. இளையராஜாவும் தொடர்ந்து வாய்ப்புக் கொடுத்தார். இளையராஜாவின் இசையில் பாடிய அனுபவத்தை எஸ். ஜானகி, 'அவருடைய இசையமைப்பில் விதவிதமாகப் பாடினதைச் சொல்வதற்கே வார்த்தையில்லை. அவ்வளவு நல்ல அனுபவம். கிழவிக் குரல், குழந்தைக் குரல், குண்டுப் பெண்ணின் குரல் என்று பலவிதமான குரலில்



என்னைப் பாடவைத்திருக்கிறார்' எனக்குறிப்பிடுவார். இளையராஜா தன்னால் இசையமைக்கப்பட்ட தெலுங்கு மலையாளத் திரைப்படங்களிலும் எஸ். ஜானகியை அழைத்துப் பாடவைத்தார்.

1990களுக்குப் பிறகு எஸ். ஜானகியின் இசையுலக வாழ்வில் ஓர் இடைவெளி ஏற்பட்டது. அவரை எல்லோருமே மறந்துவிட்டார்களோவென எண்ணிய தருணம் ஏ.ஆர். ரஹ்மானிடமிருந்து அழைப்பு வந்தது. 'காதலன்' திரைப்படத்தில், 'ஏய் ஏர்ராணி' என்ற பாடலையும் 'ஜென்டில்மேன்' திரைப்படத்தில் 'ஒட்டகத்தைக் கட்டிக்கோ' என்ற பாடலையும் எஸ்.பி. பாலசுப்ரமணியத்துடன் இணைந்துப்பாடி மீண்டும் எஸ். ஜானகி பிரபலமானார். 'சங்கமம்' என்ற திரைப்படத்தில் எஸ். ஜானகி பாடிய 'மார்கழித் திங்களல்லவா' என்ற பாடலுக்குத் தேசிய விருதும் கிடைத்தது. 'உயிரே' திரைப்படத்தில் அவர் பாடிய 'நெஞ்சினிலே நெஞ்சினிலே' மிகப்பிரபலமடைந்தது. அத்துடன் ஏ.ஆர். ரஹ்மானின் இசையில் ஹிந்தித் திரைப்படங்களுக்கும் பாடினார்.

எஸ். ஜானகி, பாட ஆரம்பித்த காலத்திலிருந்தே யாரையும் தேடிப்போய் வாய்ப்புக் கேட்டதில்லை பாடுவதில் கவனமும் அதற்கேற்ற உழைப்பு இருந்தால் வாய்ப்புத் தானாகவே வரும் என்கிற உணர்வு அவருக்கு எப்போதுமுண்டு. அதில் சரியாகவே இருப்பார். எந்த இசையமைப்பாளராக இருந்தாலும் அவரது கற்பனையிலிருக்கும் பாட்டைக் கெடுத்துவிடக்கூடாதென்ற சிரத்தையுடன்தான் எஸ். ஜானகி பாடுவார். எல். வைத்தியநாதன் இசையமைத்த 'ஹேமாவதி' என்ற கன்னடத் திரைப்படத்தில் ஆபோகி, தோடி என்னும் இரு இராகங்களும் இணைந்த மிகுந்த வேகமான கிளாஸிக்கல் பாட்டை ஒரு சவாலாக எடுத்துக்கொண்டு எஸ். ஜானகி பாடினார். வெகு அற்புதமாக அப்பாடல் அமைந்துவிட்டது.

மும்பாய்க்கு ஒருதடவை எஸ். ஜானகி பி.பி.ஸ்ரீனிவாசுடன் இசை நிகழ்ச்சியொன்றுக்குப் பாடச்சென்றபோது அங்கே நாதஸ்வரக் கச்சேரிக்காக வந்திருந்த காரைகுறிச்சி அருணாசலத்தை முதன் முதலாக நேரில் சந்தித்தார். 'சிங்காரவேலனே தேவா' பாட்டில் வரும் வசனங்களைப் போலவே இருவரும் நேரில் வார்த்தைகளைப் பரிமாறிக் கொண்டனர். எஸ். ஜானகி காரைகுறிச்சி அப்பாட்டிற்கு வாசித்த நாதஸ்வர இசையையும் காரைகுறிச்சி எஸ். ஜானகியின் குரலையும் மாறி மாறிக் கூச்சமடையுமளவிற்கு புகழ்ந்தார்களென ஜானகியே ஓரிடத்தில் குறிப்பிட்டிருந்தார்.

எஸ். ஜானகி ஐம்பது வருடங்களுக்கு மேலாக சலபதிராவ் தொடக்கம் எஸ்.எம். சுப்பையாநாயுடு, கே.வி. மகாதேவன், எம்.எஸ். விஸ்வநாதன், இளையராஜா, மனோஜ்கியான், சங்கர்கணேஷ், தேவா, ஏ.ஆர். ரஹ்மான் எனப் பல இசையமைப்பாளர்களின் கீழ் அற்புதமான பல பாடல்களைப் பாடியிருக்கிறார். நான்கு தடவை தேசிய விருதும் பதின்மூன்று தடவை கேரள அரசின் விருதும் மற்றும் தமிழக அரசின் விருது, சினிமா இரசிகர் மன்ற விருது என எஸ். ஜானகி நிறையவே பெற்றுள்ளார். அவர் கன்னடத்தில் நிறையப் பாடியிருந்தும் அந்த மாநிலத்தைச் சேர்ந்த கலைஞர்களுக்கு மட்டுமே விருது கொடுப்பது எனக் கன்னட அரசு உறுதியாக இருந்ததால் நீண்டகாலமாக கன்னட அரசின் விருது எதுவும் அவருக்குக் கிடைக்கவில்லை. பின்னர், 'கன்னடத்தில் எவ்வளவு பாடிச் சேவை பண்ணியிருக்கிறோம். அதை ஏன் நீங்கள் கௌரவப்படுத்தல் கூடாது?' என அவர் போராடியதின் பின்னர்தான் அவருக்கும் அவரைப் போன்ற பிற பாடகர்களுக்கும் கன்னட அரசு விருது வழங்க ஆரம்பித்தது. தனது திரையிசைப்பாடல் அனுபவத்தைப் பகிர்ந்து கொள்ளும்போது எஸ். ஜானகி, 'எத்தனையோ அருமையான பாடல்களைப் பாடச் சந்தர்ப்பம் கிடைத்திருக்கிறது. அதில் எனக்கு ஒரு மனநிறைவு, நம்முடைய வேலையை ஒழுங்காகச் செய்திருக்கிறோம் என்கிற திருப்தி, எப்போதும் மனதிற்குள் என்னைப் பற்றிய தன்னம்பிக்கை நிறைய உண்டு. பள்ளிக் கூடத்திற்குப் போய்ப் படிக்காத என்னை இவ்வளவு மொழிகளில் பாடவைத்ததற்குக் காரணம் அந்த உணர்வுதான். நாம் நம் திறமை மீது வைத்திருக்கின்ற இந்த மாதிரியான நம்பிக்கையைவிட வேறு சிபார்சு வேண்டியதில்லை. எந்தப் பாட்டையும் எவ்வளவு சீக்கிரம் பாடுகிறோம் என்பதைவிட எவ்வளவு தரமாகப் பாடுகிறோம் என்பது ரொம்பவும் முக்கியம்' எனக் குறிப்பிடுகிறார்.

எஸ். ஜானகி ஐம்பதுகளின் பிற்பகுதியில் பாடத் தொடங்கியிருந்தாலும் அன்றிருந்த எந்தவொரு இசையமைப்பாளரும் எஸ். ஜானகியின் முழுப் பரிமாணத்தையும் வெளிக்கொணரவில்லை. எழுபதுகளின் பிற்பகுதியில் அறிமுகமான இளையராஜாதான் அதைச் சாத்தியமாக்கினார். அன்னக்கிளி திரைப்படத்திற்கு

முதன்முதலாக இசையமைத்த இளையராஜா 'மச்சானைப் பாத்தீங்களா' 'அன்னக்கிளி உன்னைத் தேடுதே' ஆகிய பாடல்களின் மூலம் தமிழ்த் திரையிசையில் எஸ். ஜானகியின் பொற்காலத்தைத் தொடக்கி வைத்தார். 'பதினாறு வயதினிலே' திரைப்படத்திற்காக எஸ். ஜானகி பாடிய 'செந்தூரப் பூவே' பாடலுக்காக அந்த வருடத்தின் சிறந்த பின்னணிப் பாடகிக்கான தேசிய விருது அவருக்குக் கிடைத்தது. எஸ். ஜானகியை வைத்துக் கடினமான பல பாடல்களை எவ்விதமான பிசிறுமின்றி வெகு நேர்த்தியாகப் பாடவைத்தவர் இளையராஜாதான். எஸ். ஜானகி இளையராஜாவுடன் இணைந்து பாடிய 'சிறுபொன்மணி அசையும்' (கல்லுக்குள் ஈரம்), 'மெட்டி ஒலி காற்றோடு' (மெட்டி) 'நான் தேடும் செவ்வந்திப் பூவிது' (தர்மபத்தினி), 'அடி ஆத்தாடி' (கடலோரக் கவிதைகள்), 'சொர்க்கமே என்றாலும்' (ஊருவிட்டு ஊருவந்து), 'நதியோடும் கரையோரம்' (ஆவாரம்பூ), 'தென்றல் வந்து தீண்டும்போது' (அவதாரம்), 'கண்ணம்மா காதல் என்னும்' (வண்ண வண்ணப் பூக்கள்), 'வள்ளி வள்ளியென வந்தான்' (தெய்வவாக்கு) 'வெளக்கு வச்ச நேரத்தில்' (முந்தானை முடிச்சு) போன்ற பாடல்கள் குறிப்பிடத்தக்கவையாகும்.

எஸ். ஜானகியின் குரல் அதிசயிக்க வைக்கும் கற்பனை வளம் மிகுந்தது. ஒரு நதியின் போக்கென நெழிந்து சுழிந்து நெகிழ்ந்து பரவக்கூடியது. கிளைத்துக் கிளைத்து வளரக் கூடியது. கிளர்ச்சியைத் தூண்டக்கூடியது. அவரது குரலில் வெளிப்படும் குதூகலம், துள்ளல், நளினம், ஒய்யாரம், விரகதாபம், கொஞ்சல், வேதனை, மையலெனச் சகலதுமே அற்புதமான கற்பனை வளம் மிகுந்திருப்பதினால்தான் நம்மை மோகங் கொள்ளச் செய்கிறது. அவரது குரலில் வெளிப்படும் பல்பரிமாண இயல்பு வேறெந்தத் தென்னிந்தியத் திரையிசைப் பாடகியிடமும் இல்லை. பி. சுசீலாவின் குரல் எல்லையில்லாக் கூர்மையுடையதென்றாலும் ஒற்றைப் பரிமாணம் கொண்டதுதான் 'ப்ரியா' திரைப்படத்திற்காக அவர் பாடிய 'டார்லிங் டார்லிங் டார்லிங்' மட்டுவிதிவிலக்கானது. ஆனால் எஸ். ஜானகி குழந்தையின் குரலில் பாடும்போதுகூட செயற்கை தனமின்றி வெகு இயல்பாகப் பாடிவிடக்கூடியவர். 'மௌனகீதம்' திரைப்படத்திற்காக அவர் பாடிய Daddy Daddy oh my Daddy மற்றும் 'ஒருதாயின் சபதம்' திரைப்படத்திற்காக அவர் பாடிய 'எனது கானம் உன் காதில் விழவில்லையா?' எனுமிருபாடல்களும் இதற்கான சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாக அமையக்கூடியவை.

பாடல் வரிகளின் பொருளுணர்ந்து அட்சர சுத்தமாக பாய்ச்சலின்றியும் தொய்வின்றியும் பாடக்கூடியவர் எஸ். ஜானகி. நிலவே மலரே திரைப்படத்திற்காக பி. சுசீலா 'மண்ணில் வந்த நிலவே' என்ற பாடலைப் பாடியிருந்தார். அப்பாடலில் 'எட்டி நிற்கும் வானம் உன்னை கண்ட நேரம்' என்றொரு வரியில் பி. சுசீலா பாடியதைச் சுட்டிக்காட்டிய திரையிசையை ஆழ்ந்து இரசிக்கும் நண்பனொருவன் அவ்வரியை எஸ். ஜானகியாக இருந்தால், 'எட்டி நிற்கும் வானம் உன்னைக் கண்ட நேரம்' என்று பாடியிருப்பார் என்று சொன்னான். எஸ். ஜானகியைப் பற்றிய சிறப்பான மதிப்பீடாகவே இது எனக்குப்படுகிறது. அவருக்குப் பின்பாக வந்த திரையிசைப்பாடகிகளில் சுவர்னலதா, மின்மினி ஆகியோரில் மட்டுமே இவ்வியல்பினை அவதானிக்க முடிகிறது. மேலும் சூழ்நிலையை நன்கு உள்வாங்கி பொருளுணர்ந்து சொற்களுக்கு உரிய வகையில் அழுத்தங் கொடுத்து வெகு இயல்பாகப் பாடக்கூடியவர் எஸ். ஜானகி என்பதற்கு 'ராசாவே ஒன்னை நம்பி' (முதல் மரியாதை), 'பூவரசம் பூப்பூத்தாச்சு' (கிழக்கே போகும் ரயில்), 'ஆசை அதிகம் வச்சு' (மறுபடியும்), 'மச்சானைப் பாத்தீங்களா?' (அன்னக்கிளி) போன்ற பாடல்கள் தகுந்த எடுத்துக்காட்டுக்களாக அமையும். பொதுவாக கிராமியப் பின்னணி சார்ந்து வரும் திரையிசைப் பாடல்களைப் பாடுவதில் எஸ். ஜானகி தனித்துவமுடையவர். இந்த இயல்பும் பிற பாடகிகளிடம் இல்லையெனலாம்.

எஸ். ஜானகி தனது பாடல்களின் வழியே சில மீறல்களையும் செய்திருப்பது கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கது. குறிப்பாகத் தமிழில் லெஸ்பியன்களால் கொண்டாடப்படும் 'ஒருகிளி உருகுது உரிமையில் பழகுது' என்ற பாடலை எஸ்.பி. ஷைலஜாவுடன் இணைந்து 'ஆனந்தக்கும்பி' திரைப்படத்திற்காக எஸ். ஜானகி பாடியிருக்கிறார். தவிரவும் பெண்களின் பாலுணர்ச்சியை கட்டற்ற நிலையில் தன் குரல் வழியே பிரவாகமாக முதன்முதலில் ஓடச் செய்தவரும் எஸ். ஜானகிதான். 'நிலாக்காயுது நேரம் நல்ல நேரம்' (சகலகலாவல்லவன்), 'சக்கரவள்ளிக்கிழங்கு' (இந்து), 'ஆயிரம் தாமரை மொட்டுக்களே' (அலைகள் ஓய்வதில்லை), 'அடிக்குது குளிரு' (மன்னன்) 'பதினெட்டு வயது' (சூரியன்) போனற பாடல்கள் இதை நன்குணர்த்தும். இப்பாடல்களை ஆழ்ந்து இரசித்தாலன்றி அதன் சூக்குமம் புரியாது. நமது சங்கீத விமர்சகர்கள் இப்பாடல்களை ஆபாசம் எனச் சுலபமாகத் தூக்கி வீசிவிடுவார்கள். இரசனை என்பது பல்பரிமாணம் கொண்டது என்பதில் இருந்துதான் எஸ். ஜானகியின் பாடல்களின் முக்கியத்தவமும் உணரப்படலாம்.

ஒருவரது குரல் இனிமையை விதந்துரைக்கும் போது பொதுவாக மதுரக்குரல் எனக்குறிப்பிடுவது வழக்கம். ஆனால் எஸ். ஜானகியின் குரல்தான் அந்த மதுரக்குரல் என்ற குறிப்பீட்டிற்கு மிகப் பொருத்தமாக அமையக்கூடியது. இன்னொரு பாடகியோடு ஒப்பிட முடியாத அளவிற்கு எஸ். ஜானகியின் குரல் தனித்துவமானது. சிலர் ஆஷாபோன்ஸ்லேயின் குரலை எஸ். ஜானகியின் குரலோடு ஒப்பிடுவதுமுண்டு. இருவரது குரலும் வெளிப்பாட்டில் ஒத்திசைவாகத் தோன்றினாலும் பொருளுணர்ந்து அச்சொட்டாக உரிய முறையில் அழுத்தங் கொடுத்துப் பாடுவதில் ஆஷா போன்ஸ்லே பின் தங்கிவிடுகிறார். அவரது பாடல்களில் எஞ்சுவது வெறும் குரல் கவர்ச்சி மட்டுமே. 'எங்கிருந்தோ அழைக்கும்' (என் ஜீவன் பாடுது), 'செண்பகமே செண்பகமே' (எங்க ஊருப் பாட்டுக்காரன்), 'ஓ பட்டர்ஃபிளை' (மீரா), 'கொஞ்ச நேரம் கொஞ்சநேரம்' (சந்திரமுகி) போன்ற பாடல்களை எஸ். ஜானகி பாடியிருந்தால் எப்படியிருக்கும்? எனக் கற்பனை செய்து பாருங்கள். அப்போது உங்களுக்கு ஆஷாபோன்ஸ்லேக்கும் எஸ். ஜானகிக்குமான இடைவெளி தெளிவாகப் புலனாகும்.

கடந்த பல வருடங்களாக எஸ். ஜானகி திரையிசைப்பாடல் எதையுமே பாடவில்லை.* இதற்கு அவரது குரல் காலாவதியாகிப் போனதாக அர்த்தமில்லை. அவரது குரல் காலாவதியாகக் கூடியதுமல்ல. இது நம் காலத்தில் நிகழ்ந்த அதிசயம். அவர் பாடவேண்டிய பாடல்கள் அனைத்தையுமே பாடி முடித்துவிட்டார். தவிரவும் திரையிசையை ஆழ்ந்து இரசிப்போரும் அருகிவிட்டனர்.

தியடோர் பாஸ்கரன்

நடிகர் சங்கமும் கலைஞர்களின் நலனும்

திரை, மேடை நடிகர்களை ஒன்றிணைக்கும் வகையில் சென்னையில் முக்கியமான சம்பவம் ஒன்று 1952இல் நடந்தது. நடிகர் கே. ஏ. தங்கவேலுவின் தியாகராய நகர் வீட்டில் ஆகஸ்டு 25ஆம் தேதி டி. வி. சுந்தரத்தைத் தலைவராகக் கொண்டு தென்னிந்திய நடிகர் சங்கம் நிறுவப்பட்டது. இயக்குநர் கே. சுப்ரமணியம் அதை ஆதரித்தார். தொழிற்சங்கமாகப் பதிவுசெய்யப்படாமல் சொசைட்டியாகவே அது இருந்தாலும் நடிகர்கள் மத்தியில் அந்த அமைப்பு நல்ல செல்வாக்கு பெற்றது. 1955இல் நடிகன் குரல் என்னும் மாத இதழையும் சங்கம் நடத்தத் தொடங்கியது. 1956ஆம் ஆண்டு ஹபிபுல்லா சாலையில் 20 கிரவுண்டு இடத்தைச் சங்கம் வாங்கியது. இன்றும் இந்த இடத்தில்தான் சங்கம் இயங்குகிறது.

சினிமா நடிகர்களும் நாடக நடிகர்களும் அச்சங்கத்தில் உறுப்பினர்களாகலாம். அவர்களது நலன் சார்ந்த பிரச்சினைகளை அது கவனித்துக்கொண்டது. இதில் உறுப்பினர்களாயிருந்த 3500 பேர்களில் பெரும்பாலானோர் வறுமையில் உழன்றுகொண்டிருந்த எக்ஸ்ட்ராக்கள் எனப்படும் கலைஞர்களே. எம். ஜி. ராமச்சந்திரன் முதலமைச்சராகப் பதவி ஏற்றபின் சிவாஜிகணேசனை நடிகர் சங்கத்தின் தலைவர் பதவியை ஏற்றுக்கொள்ளும்படி கேட்டுக்கொண்டார். முதலில் தயங்கிய சிவாஜி பின்னர் சங்கத் தேர்தலைச் சந்திக்கும்படி தன்னைக் கேட்டுக்கொள்ளக் கூடாது என்னும் நிபந்தனையுடன் ஒத்துக்கொண்டார். நிதிதிரட்டியும் கடன்பெற்றும் சங்கத்துக்குச் சொந்தக் கட்டடம் கட்ட அவர் திட்டமிட்டார். கடனை அடைக்கும்வரை சங்கத்தின் தலைவராக இருக்க ஒப்புக்கொண்டார். எம்.ஜி.ஆரும் அதற்குச் சம்மதிக்கவே, 1972இல் சிவாஜி தலைவர் பதவியை ஏற்றுக்கொண்டு 1982 வரை அப்பதவியில் இருந்தார்.

ஆரம்ப ஆண்டுகளில் நடிகர் சங்கம் தனது ஹபிபுல்லா சாலையில் ஓலைக் கொட்டகையில்தான் இருந்தது. இங்குச் சங்க அலுவலகக் கட்டடம் கட்டுவதற்கு முன்னுரிமை கொடுத்தார் தலைவர் சிவாஜி. திருச்சி, தஞ்சாவூர், சேலம் போன்ற நகரங்களில் முதலமைச்சர் நிதிக்காகவும் நடிகர் சங்கக் கட்டிட நிதிக்காவும் கலைநிகழ்ச்சிகள் நடத்திப் பணம் திரட்டினார். இப்படிச் சேர்த்த நிதியான ஐந்து லட்சம் ரூபாயுடன், வங்கியில் கடனாக இருபத்தியிரண்டு லட்சம் ரூபாயையும் பெற்றார். இந்தப் பணத்தை வைத்து, நடிகர் சங்க அலுவலகத்துடன் பெரிய அரங்கம் ஒன்றும் கட்டப்பட்டது. படம் திரையிடுவதற்கென்று ஓர் அரங்கமும் அமைக்கப்பட்டது. நடிகர்கள் தொடர்பான நிகழ்ச்சிகள், கூட்டங்களுக்கு இந்த இடம் வசதியாக அமைந்தது.

அந்தச் சமயத்தில் எம்.ஜி.ஆருக்கும் சிவாஜிக்கும் இருந்த அரசியல் வேறுபாடு அவர்களிடையே விரிசலை ஏற்படுத்தியது. அரசின் மதுக்கொள்கையை சிவாஜி விமர்சித்தது எம்.ஜி.ஆருக்குப் பிடிக்கவில்லை. நடிகர் சங்கத் தலைவர் பதவியில் நீடிக்க வேண்டுமானால், சிவாஜிகணேசன் தேர்தலில் நிற்க வேண்டும் என்றார் எம்ஜி.ஆர். முன்னர் ஒப்புக்கொண்ட நிபந்தனையை சிவாஜி சுட்டிக்காட்டியபோது, எம்.ஜி.ஆர் ஏற்றுக்கொள்ளாததால் கட்டடம் கட்ட வாங்கிய கடனை அடைக்காமலே சிவாஜி தலைவர் பதவியிலிருந்து விலகினார். இந்தக் கடன் விவகாரம் பிந்தைய ஆண்டுகளில் சங்கத்திற்குப் பெரும் பிரச்சினையாக வளர்ந்தது. 2002இல் காவேரி நீர்ப் பிரச்சினையில் கர்நாடகாவிற்கு எதிராக நடிகர் சங்கம் பெரிய எதிர்ப்பு நிகழ்ச்சி ஒன்றை நெய்வேலியில் நடத்தியது. இன்று நடிகர் சங்கம் திரைக் கலைஞர்களின் முக்கியக் கூட்டமைப்பாக விளங்குகிறது. முன்னணி நடிகர் ஒருவர் தலைவராக இருக்கும் வழக்கம் தொடர்கின்றது.

எழுபதுகளில் தொழிற்சங்க வளர்ச்சி

திரைத் துறையில் அடிமட்ட ஊழியர்களிடையே தொழிற்சங்க இயக்கம் பற்றிய விழிப்பு ஏற்பட்டது எழுபதுகளில்தான். ஒன்றன் பின் ஒன்றாக வெவ்வேறு துறைகளில் சங்கங்கள் உருவாக ஆரம்பித்தன. முதலில் தோன்றியவற்றில் சினிமாத் துறைக்கே உரித்தான ஒப்பனைத் துறை தொழிலாளர் சங்கம் ஒன்று பம்பாயில் பீட்டர் ஃபெரைரா என்பவரால் தோற்றுவிக்கப்பட்டது. ஒன்றுபட்டு முயன்றால் பேச்சுவார்த்தை மூலம் ஊதியம் மட்டுமல்ல மற்ற சலுகைகளையும் பெறலாம் என்பதை அவர்கள் செய்துகாட்டினார்கள். இதைகவனித்தசென்னை ஒப்பனைக் கலைஞர்களும் ஊக்கம் பெற்றனர்.. 1967இல் சென்னையில் தோன்றிய தென்னிந்திய ஒப்பனைக் கலைஞர்கள் சங்கம் (South Indian Cine Make-up Artistes Union) மற்ற பிரிவு ஊழியர்களுக்கு எடுத்துக்காட்டாக விளங்கியது.

சங்கங்கள் சில தோன்றியிருந்தாலும், பல அடிப்படைப் பிரச்சினைகள் கவனிக்கப்படாமலேயே இருந்தன. 1974இல்கூடத் தொழிற்சங்க இயக்கம் சில அடிகள் எடுத்துவைத்த பின்னரும், அது பல எதிர்ப்புகளைச் சமாளிக்க வேண்டியிருந்தது. "இன்றுகூடத் தொழிற்சங்கம் என்றாலே சிவப்புத் துணியைக் கண்ணுறும் காளைமாடுபோலச் சில தயாரிப்பாளர்கள் சீறுகிறார்கள். உலகெங்கும் தொழிற்சங்கங்கள் இயங்குவதுமட்டுமல்ல, தொழில் துறைகளில், தொழில் மேலாண்மையில் அவை முக்கியப் பங்காற்றுகின்றன. நிலைமை இவ்வாறிருக்கத் திரைத் துறையில் மட்டும் வேறுமாதிரியான மனப்பான்மை நிலவுகிறது" என எம். பி. ஸ்ரீனிவாசன் பதிவுசெய்தார்.

சினிமாத் துறைக்குத் தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள், கைவினைக் கலைஞர்கள் ஆகியோரின் பங்களிப்பைத் தொழிற்சங்கம் தொடர்பாகத் தோன்றிய விழிப்புணர்வு கோடிட்டுக் காட்டியது. சென்னையில் 1973இல் நடந்த முதல் அகில இந்திய சினிமாத் துறை ஊழியர்கள்

மாநாட்டின் (All India Conference of Film Employees) மையக் கருத்தான 'நாங்கள்தாம் சினிமாத் துறை' (We are the film industry)' இந்த விழிப்புணர்வுக்குக் குறியீடாக விளங்கியது.

அரசின் அக்கறை

அரசின் பார்வை அவ்வப்போது திரைத் துறை ஊழியர்கள்மேல் பட்டாலும், அவர்களது பிரச்சினைகளைக் கவனிக்க எந்தவித நடவடிக்கையும் எடுக்கப்படவில்லை. அன்றாடப் பணியில் அவர்களது

சிரமங்கள் தெரிந்திருந்தாலும் அவற்றைக் களைய அரசு முன்வரவில்லை. திரைத் துறைத் தொழிலாளர்களின் நலன்காக்க 1960களில், நாடாளுமன்றத்தில் சில உறுப்பினர்கள் தனிப்பட்ட மசோதா ஒன்றைத் தாக்கல்செய்ய முயன்றனர். அது முயற்சியுடன் நின்றுவிட்டது.

1965இல் மகாராஷ்டிர அரசு திரைத் துறைத் தொழிலாளர் நிலைமையைக் கண்டறியச் சட்டசபை உறுப்பினரான பி. ஜி. கெர் தலைமையில் ஒரு குழுவை அமைத்தது. நூற்றுக்கணக்கானோருக்கு வினாப்பட்டியல் அனுப்பி நிலைமையை அறிய அது முயன்றது. இது மகாராஷ்டிரம் தொடர்பானது என்றாலும், சென்னை, கல்கத்தா போன்ற திரைத் துறை மையங்களிலும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது. இத்துறையில் உள்ள நிரந்தரமற்ற நிலைமையைக் குழு சுட்டிக்காட்டியது. "ஒரு படத் தயாரிப்பு தொடர்வது முதலீடு வருவதைப் பொறுத்திருப்பதால், ஊழியர்களுக்குப் பணி எவ்வளவு நாட்களுக்கு நீடிக்கும் எனச் சொல்லவே முடியாது" என்று அக்குழு தன் அறிக்கையில் கூறியது.

இது இப்படியிருக்க, மத்திய அரசு 1966இல் இது தொடர்பான சட்டமொன்றை இயற்ற எண்ணி அதற்கான மசோதாவை நாடாளுமன்றக் குழுமுன் சமர்ப்பித்தது. தயாரிப்பாளர்கள், ஊழியர்கள், அரசு என மூன்று தரப்புகளிலிருந்தும் ஒவ்வொருவர் அடங்கிய குழு ஒன்று அதை ஆராய்ந்து பரிந்துரைக்க வேண்டும் என முடிவுசெய்யப்பட்டது. இந்த மூவர் குழு பல பிரச்சினைகளைக் களைவதற்கான யோசனைகளைப் பரிந்துரைத்தது. ஆனால் சட்டம் இயற்றப்படாமலேபோனது.

சில ஆண்டுகளுக்கு பின்னர், மத்திய அரசின் பார்வை திரைத் துறை ஊழியர்களின் சிரமங்கள்மேல் திரும்புவதுபோல சில அறிகுறிகள் தென்பட்டன. சினிமாட்டோக்ராப் சட்டத்தில் திருத்தம் கொண்டுவருவது தொடர்பாக ராஜ்ய சபாவில் 1973 ஆகஸ்டு 27 அன்று பேசிய தகவல் ஒலிபரப்புத் துறை அமைச்சர் திரைத் துறை ஊழியர்களின் அவலநிலை பற்றிக் குறிப்பிட்டார். "தொழில் துறைச் சட்டங்கள் அவர்களை எட்டுவதில்லை. பணி நிலைமையும் மிகவும் மோசமாக உள்ளது. இந்தியாவில் ஆரம்பிக்கப்படும் 100 படங்களில் 70 படங்கள் முடிக்கப்படுவதில்லை. இதனால் பணம் வீணாவது மட்டுமல்லாமல் ஏழு எட்டு மாதங்கள் உழைத்த தொழிலாளர்களுக்கு ஊதியம் கொடுக்காமல் தயாரிப்பாளர்கள் மறைந்துவிடுகின்றனர்" என்று பேசினார்.

காரந்த் கமிட்டி

1977இல் டெல்லியில் நடந்த மாநிலத் தகவல் துறை அமைச்சர்கள் மாநாட்டில் சினிமா பற்றி நாட்டளவில் கடைப்பிடிக்கச் சீரான கொள்கை தேவை எனப் பேசப்பட்டது. இந்தக் கருத்து சினிமா பற்றி ஆராய மற்றொரு குழு அமைக்க வழிகோலியது. 1980இல் கன்னட எழுத்தாளர் சிவராம் காரந்த் தலைமையில் அமைக்கப்பட்ட குழுவும் தேசிய அளவில் சினிமா பற்றிய தெளிவான கொள்கை தேவை என்னும் கருத்தை வலியுறுத்தியது. இந்தக் குழு இந்தியாவில் திரைத் துறையில், தயாரிப்பு, திரையிடல் என்னும் இரு பிரிவுகளிலும் மூன்றரை லட்சம் ஊழியர்கள் இருந்ததாகக் கணித்தது. இதில் பெரும்பாலானவர்கள் ஓய்வூதியம், பணிப் பாதுகாப்பு போன்ற வசதிகள் எதுவுமின்றித் தயாரிப்புப் பிரிவில் தினக் கூலிகளாகவோ ஒப்பந்த ஊழியர்களாகவோ அல்லல்பட்டுக்கொண்டிருந்ததாகவும் பதிவுசெய்தது. இவர்களின் பாதுகாப்பிற்குத் தனிச்சட்டம் தேவை எனக் குறிப்பிட்டு அதற்கு மூன்று காரணங்களையும் இக்குழு முன்வைத்தது. முதலாவது, தினக் கூலிகளாக இருப்பதால் தொழிலாளர் சட்டங்களின் நன்மைகள் இவர்களை அடைவதில்லை. இரண்டாவது, சினிமா சார்ந்த நிறுவனங்களில், மாதச் சம்பளத்தில் பணியாளர்கள் அமர்த்தப்பட்டிருந்தாலும் அவர்களது எண்ணிக்கையை இந்த நிறுவனங்கள் வெளிப்படுத்துவதில்லை. மூன்றாவது, திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்களை மற்ற தொழிலதிபர்கள்போலப் பார்க்க முடியாது ஏனென்றால் படத் தயாரிப்பு நிரந்தரமான தொழில் அல்ல. "திரைத் துறைத் தொழிலாளர்களின் பணி நிலைமையைச் சீரமைக்க மத்திய அரசு உடனடியாகச் சட்டம் இயற்ற வேண்டும்" என்று இக்குழு கேட்டுக்கொண்டது.

சினிமாத் துறையை ஆராய முன்னர் அமைக்கப்பட்ட பல அரசுக் குழுக்கள்கூட இத்துறையைச் சீரமைக்க முழுமையான ஒரு சட்டம் இயற்றப்பட வேண்டும் என்று கேட்டுக்கொண்டும் அந்தப் பரிந்துரைகள்மீது எந்தவிதமான நடவடிக்கையும் எடுக்கப்படவில்லை. காரந்த் குழு இந்த அசிரத்தைக்கான காரணத்தைக் கண்டறிய முயன்றது. "அரசு இவர்களது பிரச்சினைகளைக் கண்டுகொள்ளாததற்குத் திரைத் துறையில் ஊழியர்களை ஒன்றிணைக்கும் சங்கங்கள் இல்லாதது ஒரு முக்கியக் காரணம்" என்று காரந்த் கமிட்டி பதிவுசெய்தது. சில தருணங்களில் அரசு அவர்களது பிரச்சினைகளைப்

புரிந்துகொள்ள முன்வந்தபோதும், திரைத் துறை ஒருமித்த குரலில் தன் நிலைப்பாட்டை எடுத்துச்சொல்லித் தேவையானதைக் கேட்க இயலாத நிலைமையிலிருந்தது. ஆகவே திரைத் துறையின் வெவ்வேறு பிரிவுகளில் உள்ள பிரச்சினைகள் தீராமலேயே இருந்தன.

எனினும் காரந்த் கமிட்டியின் மூலம் சில நன்மைகள் ஏற்பட்டன. 1981இல் நாடாளுமன்றத்தில் மூன்று மசோதாக்கள் தாக்கல் செய்யப்பட்டன. முதலாவது, திரைப்பட ஊழியர், திரையரங்கு ஊழியர் வேலைவாய்ப்பு, சீரமைப்புச் சட்டம் (Cinema Workers and Cinema Theatre Workers Regulation and Employment Act) இரண்டாவது, சினிமா ஊழியர் நல நிதி (Cinema Workers' welfare Fund) மூன்றாவது, சினிமா ஊழியர் நலவரிச் சட்டம். (Cinema Workers Welfare Cess Act) மூன்று சட்டங்களும் நாடாளுமன்றத்தால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டன. சினிமாவை ஒரு தொழிலாக அரசு ஏற்றுக்கொள்ளக் காரந்த் கமிட்டி பரிந்துரைத்தது. "இந்திய சினிமாவை நாட்டின் ஒரு முக்கியத் தொழிலாக அங்கீகரித்து, மற்ற தொழில்களுக்கு அளிக்கும் எல்லாச் சலுகைகளையும் இதற்கும் கொடுக்க வேண்டும்" என்று அந்தக் கமிட்டி கூறியது. பல ஆண்டுகளாகத் திரைத் துறை ஊழியர்கள் இந்த அந்தஸ்தை சினிமாவிற்குத் தரக் கேட்டுகொண்டிருந்தார்கள். ஒரு தொழிலாக சினிமா அங்கீகரிக்கப்பட்டுவிட்டால் குறைந்தபட்ச ஊதிய விதிகள் (Minimum Wages Act) தொழில் துறை விவகாரச் சட்டம் (Industrial Disputes Act) இவற்றால் நன்மை பெறுவர் என்று காரந்த் கமிட்டி சுட்டிக்காட்டியது.

இத்துறையை ஒரு தொழிலாகஅறிவிக்க திரைத் துறைத் தொழிலாளர் அமைப்புகள்அரசை வற்புறுத்திக் கொண்டிருந்தன. அகில இந்திய அளவில் Federation of Indian Chamber of Commerce and Industries அமைப்பும்கூட இந்தக் கோரிக்கையை வலியுறுத்தியது. இதில் தொழிலாளர்களுக்கு மட்டுமல்ல, தயாரிப்பாளர்களுக்கும் கடன் வசதிகள் போன்றவை கிடைக்கும். இத்தனை இருந்தும் ஏறக்குறைய இருபது ஆண்டுகள் சென்ற பின்னர்தான் 2001இல் சினிமா ஒரு தொழிலாக அறிவிக்கப்பட்டது. அதாவது சினிமா ஒரு வெகுஜனப் பொழுதுபோக்காக உருவாகி எண்பது ஆண்டுகள் கழிந்த பிறகுதான் அரசால் அது ஒரு தொழிலாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது. படத் தயாரிப்பு ஒரு தொழிலாக அரசால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட பின், மற்ற தொழில் துறை ஊழியர்களுக்குக் கிடைக்கும் எல்லாச் சலுகைகளும் திரைத் துறை ஊழியர்களுக்கும் கிடைக்கும்.

1981இல் மத்திய அரசு சினிமா ஊழியர் நலநிதியை (Cine workers welfare Fund) தோற்றுவித்தது. மற்ற பல தொழில் துறைகளுக்கு இந்த அந்தஸ்து கிடைத்த பின்தான், சினிமாவைப் பற்றி அரசு சிந்தித்தது என்பதை நாம் மனங்கொள்ள வேண்டும். எடுத்துக்காட்டாகச் சுண்ணாம்புக்கல் சுரங்கங்களில் வேலைசெய்யும் பணியாளர்களுக்கான நலநிதி 1972இல் தோற்றிவிக்கப்பட்டது. அதேபோலப் பீடித்தொழிலாளர் நலநிதி 1976இல் நிறுவப்பட்டது.

1990-2000ஆம் ஆண்டுகளில் பல சங்கங்கள் உருவாகி சினிமா ஊழியர்கள் நிலைமையில் பெரும் முன்னேற்றத்தைக் கொண்டுவந்தன. சுமார் இருபதாண்டுகளுக்கு முன் இருந்த நிலைமையைவிட இன்று நல்ல மேம்பாடு ஏற்பட்டுள்ளது. இதில் தொழிலாளர்களுக்குக் கிடைத்த குறிப்பிடத்தக்க வெற்றி குறைந்தபட்ச ஊதியம் நிர்ணயிக்கப்பட்டதுதான். ஒன்றன் பின் ஒன்றாகத் திரைத் துறையின் பல பிரிவுகளுக்குத் தொழிற்சங்கங்கள் உருவாக்கப்பட்டன. சென்னையில் சினிமாத் துறையில் இன்று இருபத்தியாறு பிரிவுகளில் தனித்தனித் தொழிற்சங்கங்கள் உள்ளன. ஒவ்வொரு ஊழியரும் ஒரு பிரிவின் சங்கத்தில் உறுப்பினராக உள்ளார். ஒவ்வொரு அங்கத்தினருக்கும் சங்கங்கள் உறுப்பினர் அட்டைகொடுப்பதோடு அவர்களுக்குக் குறைந்தபட்ச ஊதியமும் கிடைக்க வழிசெய்கின்றன.

மொத்த உறுப்பினர்கள் ஏறக்குறைய இருபத்தி ஐந்தாயிரம் பேர் உள்ள இந்த சங்கங்கள் எல்லாமே தென்னிந்தியத் திரைப்படத் தொழிலாளர் சம்மேளனம் (Film Employees Federation of South India) எனும் ஒன்றிணைக்கும் அமைப்பின் அங்கங்களாக இருக்கின்றன. இது பெப்ஸி (FEFSI) எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. இந்திய அரசுடன் சினிமாப் பணியாளர்கள் சார்பில் பேச்சுவார்த்தை நடத்தும் தகுதிபெற்ற அகில இந்தியத் திரைப்பட ஊழியர் ஒன்றிணைப்பில் (All India Film Employees Confederation) இந்தச் சங்கங்கள் எல்லாமே உறுப்பினர்களாக உள்ளன. மூன்றாண்டுக்கு ஒருமுறை எல்லாவகை ஊழியர்களின் சம்பளங்களையும் நிர்ணயிப்பது, அங்கத்தினர்களுக்கு மருத்துவப் பரிசோதனை நடத்துவது, ஒப்பந்தப்படி பணம் கிடைக்க வழிசெய்வது போன்ற பணிகளை இந்த அமைப்பு செய்துவருகிறது. ஒரு படத்தில் வேலைசெய்த எல்லா ஊழியர்களுக்கும் பேசியபடி ஊதியம் அளிக்கப்பட்டுவிட்டது என உறுதிசெய்த பிறகுதான் தணிக்கை வாரியம் சான்றிதழ் வழங்க வேண்டும் என்னும் கோரிக்கையை அண்மையில் (2011) இதன் செயலாளர் விடுத்திருக்கிறார். ஆண்டிற்கு ஒருமுறை திரைப்படத் தயாரிப்பின் ஒவ்வொருதுறையிலும் சிறந்த ஊழியருக்கு நிமாய் கோஷ் விருது பெப்ஸியால் அளிக்கப்படுகின்றது. வடபழனியில் ஜவஹர்லால் சாலையில் உள்ள சொந்தக் கட்டடத்தில் பெப்ஸி இயங்கிவருகிறது.

திரைப்படத் தொழிற்சங்கங்கள் அரசியலுக்கு அப்பாற்பட்டுச் செயல்படுவது இயங்குவது நல்ல அறிகுறி. சங்கத்தின் எந்தப் பொறுப்பிலும் சங்க உறுப்பினர் அதாவது திரைத்துறை பணியாளர் ஒருவர்தான் இருக்க முடியும் என்னும் விதி அரசியல்வாதிகளைத் இத்தொழிற்சங்கங்களில் நேரிடையாகத் தலையிட முடியாமல் தடுக்கிறது.

மோதல்: ஊழியர்களுக்கும் இயக்குநர்கள் தயாரிப்பாளர்களுக்கும்

தொழிற்சங்கங்கள் தோன்றிவிட்டதால் சினிமாத் துறைப் பணியாளர்களின் பிரச்சினைகளெல்லாம் தீர்ந்துவிட்டதாகச் சொல்ல முடியாது. வேறுவிதமான சிரமங்கள் தோன்ற ஆரம்பித்தன. தொலைக்காட்சியின் வருகையாலும் கேபிள் தொடர்புகளாலும் திரைப்படங்கள் வீட்டிற்குள்ளே வர ஆரம்பித்தன. பல படங்கள் தோல்வியுற்றன. படத் தயாரிப்பு குறைய ஆரம்பித்தது. பணிப்பாதுகாப்பு இருந்தாலும் வேலை கிடைப்பது உறுதியாக இல்லை. அது மட்டுமல்லாமல் ஊழியர்களுக்கும் இயக்குநர் தயாரிப்பாளர்களுக்கும் இடைவெளி அதிகமாகிக்கொண்டேபோயிற்று. நட்சத்திரங்களுக்குக் கொடுக்கும் பெருந்தொகைகளைக் குறைத்துக்கொண்டு தயாரிப்புச் செலவைக் குறைக்கலாம் என ஊழியர்கள் சுட்டிக்காட்டினாலும், படத் தயாரிப்புச் செலவைக் குறைக்கத் தயாரிப்பாளர்கள் பணியாளர்களை நீக்க ஆரம்பித்தனர்.

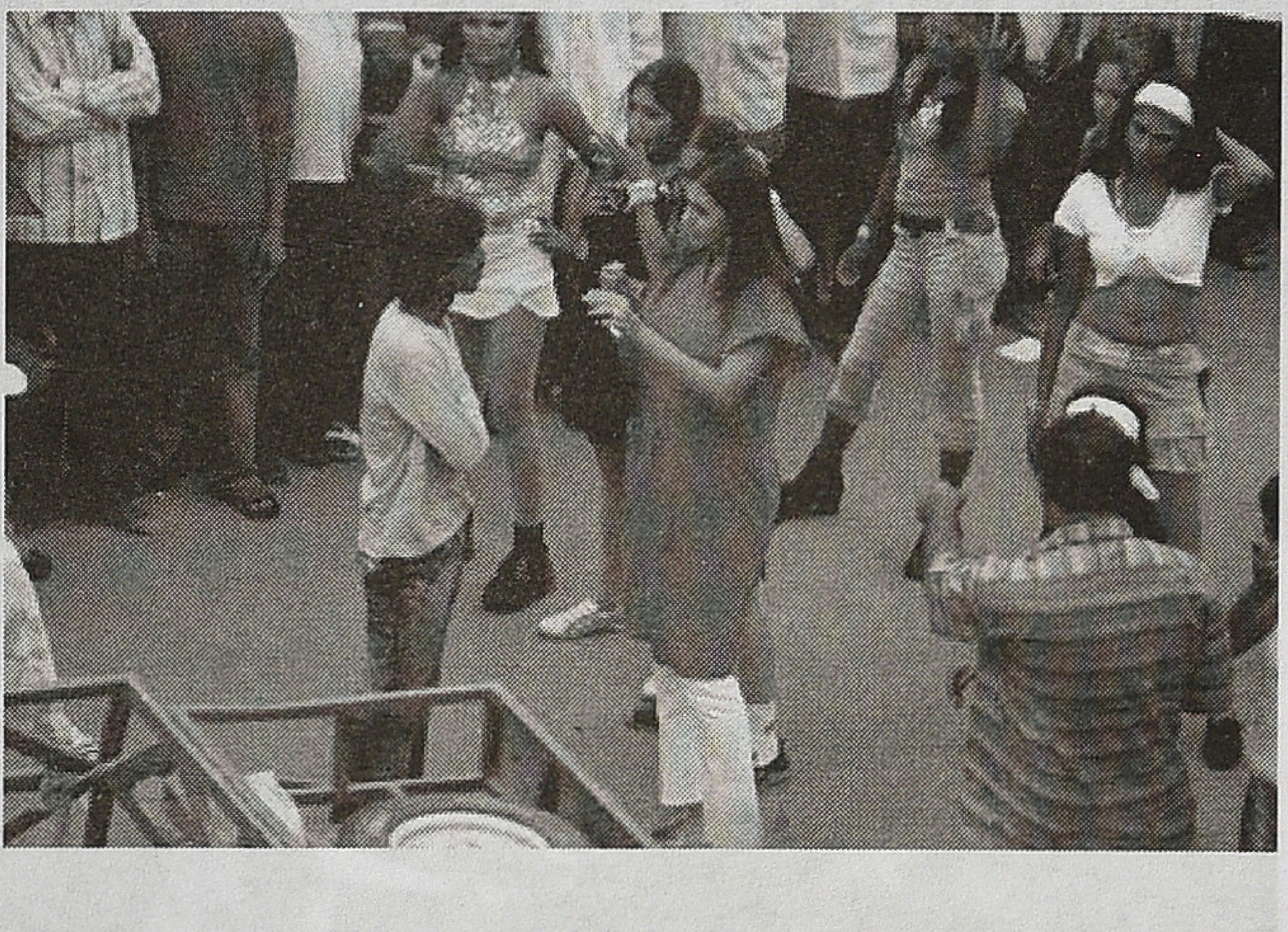
தமிழ்த் திரைப்படம் ஒன்றின் செலவை அலசினால், 50% தயாரிப்புச் செலவு, 30% நட்சத்திரங்களுக்கு அளிக்கப்படுவது,

10% இயக்குநருக்கு, மீதி 10% மட்டுமே ஊழியர்களுக்குப் போகிறது. 1997இல் இந்தப் பிரச்சினை பற்றிய விவாதம் ஆரம்பித்து உச்சக்கட்டத்தை அடைந்தது. முன்னர் செய்த ஒப்பந்தித்தின்படி, பாத்திரப் பேச்சு இல்லாத காட்சிகளில், தொழிற்சங்கத்தில் உறுப்பினராயிருக்கும் ஜூனியர் ஆர்ட்டிஸ்ட்கள் மட்டும்தான் தோன்ற வேண்டும். பாலுமகேந்திரா இயக்கிய ராமன் அப்துல்லா (1997) படத்தில் சங்கத்தில் உறுப்பினரல்லாதோர் அப்படிப்பட்ட காட்சியில் தோன்றுவதற்குச் சில ஊழியர்கள் எதிர்ப்பு தெரிவித்தார்கள். பிரச்சினை இப்படித்தான் ஆரம்பித்தது. அருணாசலம் ஸ்டுடியோவில் இந்தப் படம் தயாரிப்பில் இருந்தபோது பிரச்சினை வெளிப்பட்டுப் படப்பிடிப்பு தடைப்பட்டது. திடீரெனப் படப்பிடிப்பு நிறுத்தப்படுவது அழகிய தீயே (2004) படத்தில் காட்சியாக வருகின்றது. அந்தக் காட்சியில் படப்பிடிப்பு குழு, ஏறக்குறைய இருபது பேர், காலை உணவருந்துகையில் தட்டுகளுடன் அமர்கிறார்கள். அப்போது தொழிற்சங்கத் தலைவர் ஒருவர் காரில் வந்து, "இன்று வேலைநிறுத்தம்" என அறிவிக்கிறார். பரிசாரகர்கள் சிற்றுண்டியைப் பரிமாறாமல் எடுத்துச் சென்றுவிடுகின்றனர். படப்பிடிப்புக் குழுவினர் கையில் காலித்தட்டுகளுடன் விழித்துக்கொண்டு உட்கார்ந்திருக்கிறார்கள்.

அருணாசலம் ஸ்டுடியோ நிகழ்ச்சியைத் தொடர்ந்து ஊழியர்களுக்கும் இயக்குநர் தயாரிப்பாளர்களுக்கும் மோதல் உருவாயிற்று. பாரதிராஜா, கே. பாலசந்தர் போன்றோர் படைப்பாளிகள், தொழிலாளர்கள் என்னும் வேறுபாட்டைக் கொண்டுவர எண்ணித் தமிழ்நாடு திரைப்படப் படைப்பாளிகள் பணியாளர்கள் சம்மேளனம் (Tamilnadu Film Creators and Employees Federation) என்னும் அமைப்பைத் தோற்றுவித்தனர். பல நடிகர்களும் இயக்குநர்களும் படத் தயாரிப்பாளர்களாக இயங்குவதால்தான் இந்த வேறுபாட்டைப் புகுத்தியதாகத் தொழிலாளர்கள் தரப்பில் வாதிக்கப்பட்டது. மனோஜ் கிரியேஷன்ஸ் அமைப்பின் மூலம் பாரதிராஜாவும் கவிதாலயா நிறுவனத்தின் மூலம் கே. பாலசந்தரும் படத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டிருந்தனர். பல இயக்குநர்கள் உதவி இயக்குநர்களாக இன்னல்பட்டுக்கொண்டிருந்தபோது சங்கத்தின் உதவியை நாடியிருக்கின்றார்கள். ஆனால் வளர்ந்து வெற்றிகரமான இயக்குநர்களான பின்னர், தொழிலாளர்களை மறந்துவிடுகிறார்கள் என்று சில தொழிற்சங்கவாதிகள் சுட்டிக்காட்டினர். இந்த வேறுபாடு வளர்ந்து வேலைநிறுத்தத்தில் முடிந்தது. அன்றைய முதல்வர் கருணாநிதியும் எதிர்க்கட்சித் தலைவர் ஜெயலலிதாவும் இந்த விவகாரத்தில் அக்கறைகாட்டினார்கள். ஒன்பது நாட்கள் கழித்துத் தொழிலாளர்கள் வேலைக்குத் திரும்பினாலும், இயக்குநர்களால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட சம்மேளனம் தொடர்ந்து இயங்கிக்கொண்டிருந்தது. இரு தரப்புகளுக்கும் இருந்த கருத்து வேறுபாடும் தொடர்ந்தது. அடுத்த ஆண்டு ஜூலை 4ஆம் தேதி 1998இல்தான் அந்த அமைப்பு பெப்ஸியுடன் முதலமைச்சர் கருணாநிதி முன்னிலையில் இணைந்த பிறகு பிரச்சினை சுமுகமாகத் தீர்க்கப்பட்டது.

சினிமாத் துறையில் தொழிற்சங்க இயக்கத்தின் தோற்றம் திரைப்படங்களின் தரத்திலும் தாக்கத்தை உண்டாக்கியது. 1976இல் நெருக்கடி நிலை பிரகடனம் செய்யப்பட்டிருந்தபோது தணிக்கை விதிகள் கடுமையாக்கப்பட்டிருந்தன. வன்முறைக் காட்சிகளைக் கட்டுப்படுத்துவதில் தணிக்கை வாரியம் முனைப்பாகச் செயல்பட்டது. இதனால் சண்டைக் காட்சிகள் நீக்கப்பட்டன. ஸ்டண்ட் கலைஞர்கள் பாதிக்கப்பட்டுத் தங்களது பிழைப்பை இழந்துவிடலாம் என அஞ்சுவதாக அரசுக்கு மனு சமர்ப்பித்தனர். 1978இல் பாரதிராஜா, மகேந்திரன் போன்ற புதிய தலைமுறை இயக்குநர்கள் நடிகர்களுக்கு ஒப்பனை அதிகமின்றி, எதார்த்த பாணிப் படங்கள் எடுக்கத் தொடங்கியபோது, ஒப்பனைக் கலைஞர்கள் சங்கம் அதற்குக் கடும் எதிர்ப்பைத் தெரிவித்தது. கிழக்குச் சீமையிலே (1993) படத்தில் இயக்குநர் பாரதிராஜா படப்பிடிப்பு நடத்தப்பட்ட கிராமத்திலிருந்த சில ஆட்களைச் சண்டைக் காட்சியில் நடிக்கவைத்ததை ஸ்டண்ட் நடிகர் சங்கம் ஆட்சேபித்தது. காட்சிகள் தத்ரூபமாக அமைய அந்த உத்தியைக் கையாண்டதாக இயக்குநர் கூற, சினிமா அழகியல் பற்றிய சுவாரஸ்யமான விவாதம் உருவானது.

சினிமாத் தொழிற்சங்கப் பிதாமகர் எனக் குறிப்பிடப்படும் எம். பி. ஸ்ரீனிவாசன் திரைப்படத் தொழிலாளர்களின் நலன்



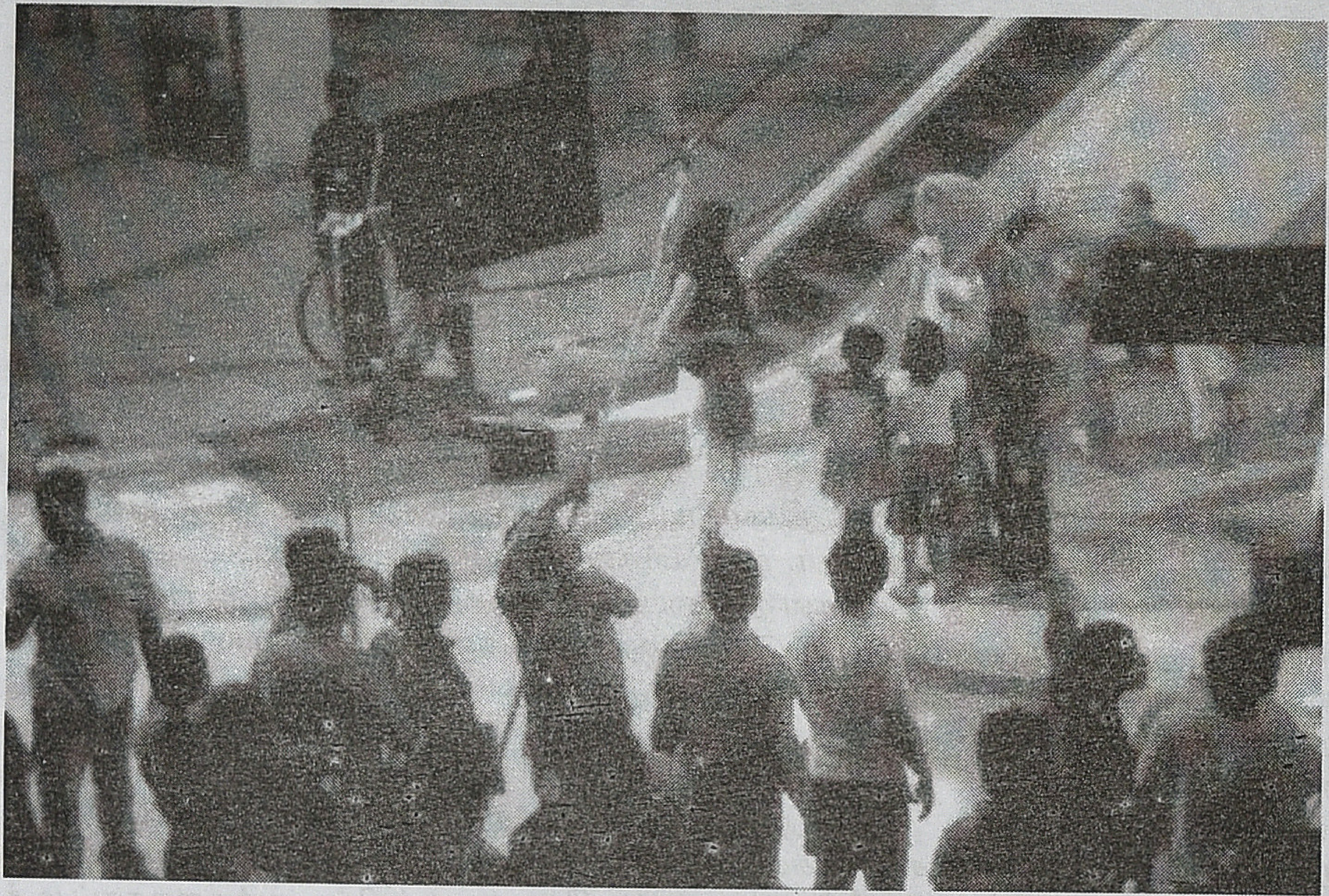
சங்கங்களால் சீரானமுறையில் பராமரிக்கப்பட்டால்தான் நல்ல திரைப்படங்களைத் தயாரிப்பது ஏதுவாகும் என்றார். ஊழியர்கள் சரியானபடி பேணப்பட்டால்தான் அவர்களது படைப்புத் திறனும் தொழில்நுட்பத் திறனும் மேம்பட்டுத் திரைப்படங்களின் தரம் உயரும் என்பது அவர் நிலைப்பாடு.

இன்றையநிலை

இன்று பெப்சியின் உறுப்பினர்களாக இருபத்தியாறு சங்கங்கள் தனித்தனியாக இயங்கி, ஊழியர்களில் பணிநிலை, நலன் போன்றவற்றில் அக்கறைகாட்டித் திரைத் துறையின் வளர்ச்சிக்குப் பங்களித்துவருகின்றன. இத்தனை சங்கங்களிலும் மிகச் சிறப்புடன் செயலாற்றுவது சினிமா நடனக் கலைஞர்கள், நடன இயக்குநர்கள் சங்கம்தான். 1973இல் வேம்பட்டிச் சின்ன சத்தியத்தைத் தலைவராகக் கொண்டு 40 உறுப்பினர்களுடன் இயங்க ஆரம்பித்தது இச்சங்கம். ஒரு கலைஞர் ஆணோ பெண்ணோ அங்கத்தினராகச் சேர விண்ணப்பித்தால் அவருக்கு நேர்காணல் ஏற்பாடுசெய்யப்படுகின்றது. பரதம், மேற்கத்திய நடனம், நாட்டுப்புற நடனம் என மூன்று வகைகளில் அவரது திறமை பரிசோதிக்கப்படுகிறது. இதில் தராதரம் முக்கியமாகக் கவனிக்கப்படுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக 1996இல் விண்ணப்பித்த 450 பேரில் 60 பேர் மட்டுமே தெரிந்தெடுக்கப்பட்டார்கள். இந்தத் தேர்வு மூன்றாண்டுக்கு ஒருமுறைதான் நடத்தப்படுகின்றது. 2003இல் இந்தச் சங்கத்தில் நடனக் கலைஞர்கள் மட்டும் 2500 பேர் உறுப்பினர்களாக இருந்தனர்.

குறைந்தபட்ச ஊதியத்தை நிர்ணயித்தது சங்கங்களின் முக்கியப் பணி. எடுத்துக்காட்டாக, ஒரு பாடல் காட்சியை மூன்று நாட்கள் படம் பிடிக்க நடனக் கலைஞர்களுக்கு ஆளுக்கு 1950 ரூபாய் அளிக்கப்பட்டது. இந்தத் தொகையைத் தயாரிப்பாளரிடமிருந்து நடன இயக்குநர் வாங்கிச் சங்கத்திடம் ஒப்படைப்பார். இம்முறை 'சங்கம் வழிச் சம்பளம்' எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. கலைஞர்கள் ஒவ்வொருவரும் ஒரு பாட்டுக்குப் பத்து ரூபாயும் நடன இயக்குநர் ஐம்பது ரூபாயும் சங்கத்திற்குக் கொடுக்க வேண்டும். உறுப்பினர்கள் நலனுக்காகச் சங்கம் பல திட்டங்களைச் செயல்படுத்துகிறது. இன்று இந்தச் சங்கத்திற்குச் சொந்தக் கட்டடம் உள்ளது. இரு நடன ஒத்திகைக் கூடங்களும் அலுவலகமும் இதில் அடங்கும். ஒரு கூடம் ஏசி வசதி கொண்டது.

2004ஆம் ஆண்டில் தென்னிந்தியத் திரைப்படத் தொழிற்சங்கம் நல்லவளர்ச்சியடைந்துவிட்டதெனலாம். பெப்ஸியும் திரைப்படத் தயாரிப்பாளர் சம்மேளனமும் நடத்திய பேச்சுவார்த்தையின் பயனாக மூன்றாண்டுகளுக்கு ஒருமுறை தீர்மானிக்க வேண்டிய ஊதிய நிர்ணயம் அந்த ஆண்டு செய்யப்பட்டது இதனால் 25,000 ஊழியர்கள் பயனடைந்தனர். அந்த ஆண்டு பிப்ரவரி மாதத்திலேயே



புதிய ஊதியம் அமலாக்கப்பட்டது. 2006இல் நடந்த மாநில சட்டசபைத் தேர்தலில் ஜெயலலிதாவின் தலைமையிலான அதிமுக கூட்டணிக்கு பெப்ஸி சார்ந்த 25 தொழிற்சங்கங்களும் தங்களது ஆதரவை உறுதிப்படுத்தின. பெப்ஸி அவ்வப்போது திரைப்பட ஊழியர்களுக்காக குரலெழுப்புகின்றது. 2011 மார்ச்மாதம், ஒருஅறிக்கையில் பேசியபடி ஊதியம் தராமல் ஏமாற்றும் வழக்கத்தைப்பற்றி அதன் செயலர் குறிப்பிட்டார். எல்லா ஊழியர்களுக்கும் தரப்படவேண்டிய பணம் கொடுக்கப்பட்டுவிட்டது என்று படத்தயாரிப்பாளர் சான்று தந்தால்தான் தணிக்கை வாரியம் படத்தை திரையிட அனுமதிக்கவேண்டும் என்று அவர் கோரியிருக்கின்றார்.

திரைத் துறையில் முக்கியப் பணியாளர்களான உதவி இயக்குநர்கள் இன்றும் சங்கம் ஏதுமின்றி இருக்கின்றனர். தமிழ் சினிமாவின் முக்கியப் படைப்பாளிகள் இவர்கள். அதுமட்டுமல்லாமல் பல முன்னணி இயக்குநர்கள் தொடக்கத்தில் உதவி இயக்குநர்களாகப் பணிபுரிந்து அனுபவம் பெற்ற பின்னரே இயக்குநர்களாகப் பரிணமிக்கிறார்கள். பாரதிராஜா, பாலா, வெற்றிமாறன் என நீண்ட பட்டியலே இருக்கின்றது. எனினும் இவர்களுக்கெனச் சங்கம் இல்லை. ஆகவே படப்பிடிப்புத் தளத்தில் இவர்கள் நிலைமை பரிதாபகரமாக உள்ளது. இவர்களுக்குப் பணி நேரம், ஊதியம் என எதுவுமே வரையறுக்கப்படவில்லை. தமிழ்த் திரைக்குப் புத்துயிர் கொடுக்கக்கூடிய படைப்பாளிகள் இந்த அசோசியேட் டைரக்டர், அஸிஸ்டண்ட் டைரக்டர் என்னும் தளத்திலிருந்துதான் வர வேண்டும் என்பதை மனங்கொள்ள வேண்டும். பாலா, வெற்றிமாறன் போன்றோருடைய பாதையும் இதுவாகத்தான் இருந்திருக்கின்றது.

உதவிய வெளியீடுகள்/ நேர்காணல்கள்

1. எம்.ஜி.எஸ்., தமிழ்த் திரையுலகில் என்ன நடக்கிறது? புதிய பார்வை, செப்டம்பர் 1997.

2. முக்தா ஸ்ரீனிவாசன், தமிழ் திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்கள் வரலாறு, தமிழ்த் திரைப்படத் தயாரிப்பாளர் சங்கம், சென்னை, 2003.

3. குண்டூசி, 1951, 1952, பல இதழ்கள்.

4. திரைப்படத் தொழிலாளர்கள் போராட்டத்தை ஆதரிப்போம் (கையேடு), மக்கள் கலை இலக்கியக் கழகம், சென்னை, 1997.

5. அறந்தை நாராயணன், நட்சத்திரத் தேடல், தினமணிகதிர், 1.6.1986.

6. என். கிருஷ்ணசாமி, கட்டுரை ஆசிரியரின் நேர்காணல், சென்னை, 22.10.2003.

7. பி. என். சுந்தரம் (பெப்ஸி செயலாளர்), கட்டுரை ஆசிரியரின் நேர்காணல், சென்னை, 9.3.2003.

8. Ashokamithran. My Years with the Boss. Orient Longman. Chennai 2002

9. M.B.Srinivasan. Trade Uions in Indian Cinema and Aesthetics. Unpublished paper.

10. C.S.Krishna Labour Movement in Tamil Nadu 1918-1933. K P Bagchi @ Co. 1989.

11. Report of the Indian Film Industry's Mission to Europe and America . Avanti Prakashan. Bombay 1945

12. Cine Technicians Associan of South India. Annual Reports

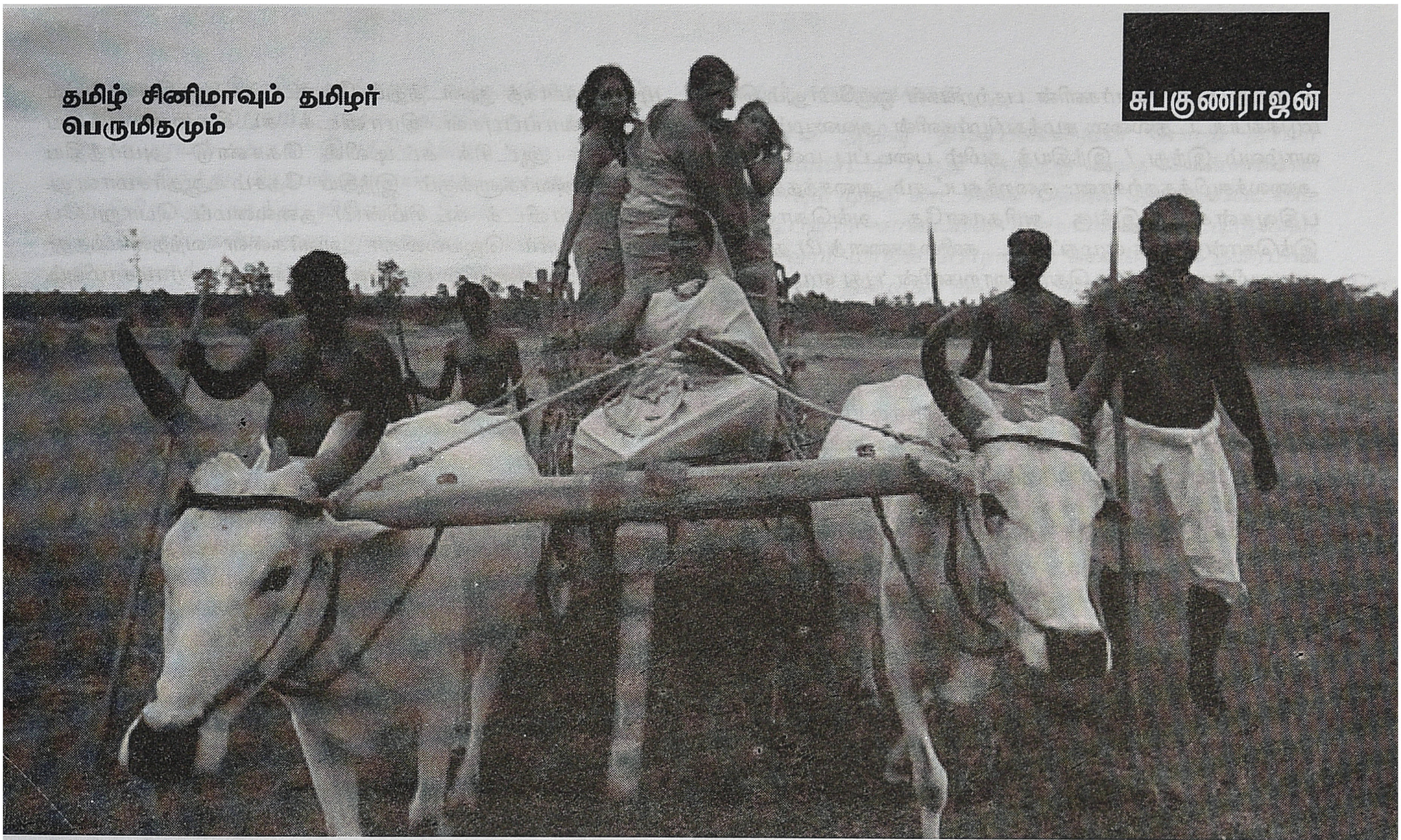
13. The Patil Committee. Report of the Working Group on National Film Policy.

Government Press, New Delhi.

14. J.Hemachandran ed. Film Trade Union Movement. Southern Zone...A Flash Back.Film Employees Federation of South India. Chennai. 2000

இக்கட்டுரை 2002 இல் புதுடில்லி வி.வி.கிரி தொழில்நிறுவனம் (V V Giri Institute of Labour) வெளியிட்டஎனது ஆங்கிலகட்டுரையைஅடிப்படையாக்கொண்டது இது. இதன்ஒருவடிவம்எனதுநூலின் History Through the Lens (Orient Blackswan 2009) ஒருஇயலாகவெளிவந்துள்ளது.

சுபகுணராஜன்

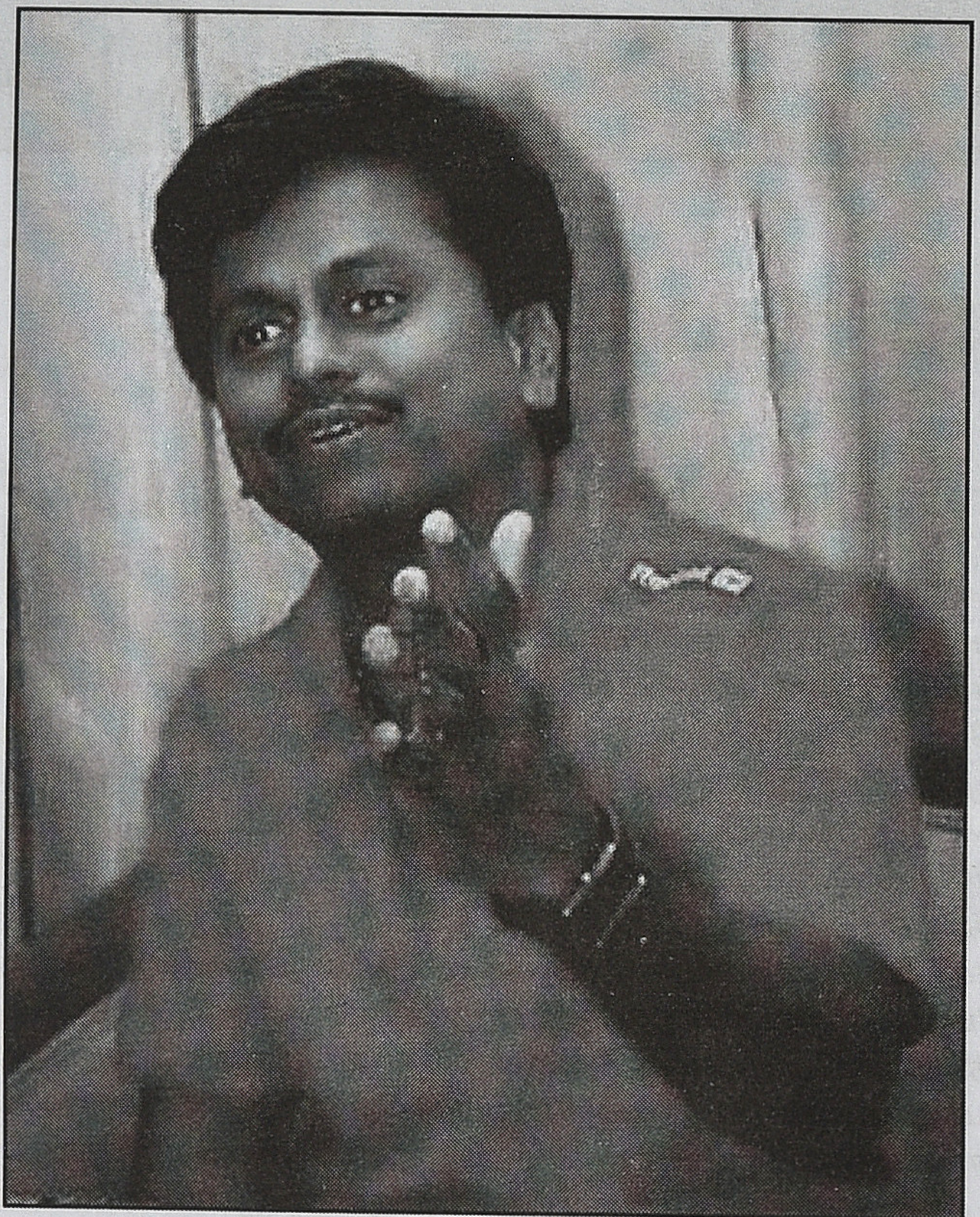


முப்பது லட்ச ரூபாய் பெருமிதமும் முப்பது கோடி ரூபாய் பெருமிதமும்

'கல் தோன்றி மண் தோன்றாக் காலத்து வாளோடு முன் தோன்றிய மூத்த குடி' என்ற மனோன்மணியம் சுந்தரனார் வரிகள் திராவிடக் கட்சிகளின் மேடைகளில், குறிப்பாக திராவிட முன்னேற்றக் கழக மேடைகளில், முழங்கப்பட்ட காலங்கள் அநேகமாக மறந்துபோன 'நேற்றாக' மாறி விட்டிருக்கிறது. திராவிட மேடைகளின் இந்தப் பெருமிதம் தமிழ் வெளியிலேயே கடும் எதிர்வினைகளை சந்தித்ததும் வரலாறே. தெ.பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார் போன்ற பெரும் தமிழ் அறிஞர் பெருமகனாரே எரிச்சலின் உச்சத்தில் 'தமிழர்' என்கிற சொல்லுக்கான லெக்சிகன் கூறும் பொருள் 'விளிம்பில்லாத பாத்திரம்' (அதாவது டம்ளர்') என்பதே என்று கூறியதும் நடந்தேறியது. அதற்கான பதிலுரையாக அவரை தரக்குறைவாக வசைபாடிய கூட்டங்களில், கோஷங்களில் பங்கெடுத்த சொந்த அனுபவம் எனக்கே உண்டு. தேசிய வாத அறிஞர் பெருமகனார்களே இப்படி சாடியபோது, இந்து / இந்திய தேசியங்களுக்கு, அதிலும் பரசுராம (பிராமணர்களுக்கு எதிரான சக்திகளை அழிக்க பிறந்த அவதாரம்) 'துக்ளக்' சோ. ராமசாமிகளின் இடையறாத கிண்டல் தொடர்ந்தபடியே இருந்தது. தமிழ், தமிழர் என்ற அடையாளங்களே தீண்டத்தகாத ஒன்றாக மாற்றும் 'அறிவார்த்த' செயல்பாடுகள் தொடர்ந்தபடி இருந்தன. அதன் இயல்பான நீட்சியாகப் பார்க்கத் தகுந்த சிறு பத்திரிக்கை மரபும், தமிழர் பெருமிதம் குறித்த சொல்லாடல்களை ஒருபோதும் அங்கீகரித்ததில்லை. 1980 களின் தொடக்கத்தில் ஈழத்தில் இனப்படுகொலைகள் அதன் உச்சத்தை அடைந்த போதும், இந்திய மற்றும் இடதுசாரி சார்பு மனங்கொண்ட படைப்பாளிகள் அதற்கெதிரான பதிவுகளை பெரும் தயக்கத்துடன் எதிர்கொண்டனர். சிறுபத்திரிக்கையின் அடியந்த சீடனாய் மாறிப் போயிருந்த என்னைப்

போன்ற சாதாரணர்களின் பதற்றங்கள் ஒருபோதும் செவி மடுக்கப்பட்டதில்லை. ஈழத்தமிழர்களின் அவலமும், அகதி வாழ்வும் இந்து / இந்தியத் தமிழ் படைப்பு மனங்களை அலைக்கழித்ததற்கான, குறைந்தபட்சம் அசைத்ததற்கான பதிவுகள்கூட இங்கு அரிதானதே. அங்கொன்றும், இங்கொன்றுமாக எழுதப்பட்ட கவிதைகளைத் (?) தவிர்த்து எதுவுமில்லை இங்கு. தொன்னூறுகளின் 'புது எழுத்துக்கள்' அவற்றைப் பதிவு செய்திருப்பதாக படைப்பாளிகள் வியாக்யானம் செய்தது மட்டும் நடந்தது.

தமிழ்த் திரைப்படங்களின் பதிவுகளோ இன்னும் மொன்னையானது. நேரடியான மனிதச் சங்கிலிப் போராட்டங்களுக்கும், உண்ணாவிரதப் போராட்டங்களுக்கும் வந்து முழங்கிய படைப்பாளிகளால், அவர்களின் 'திரைக் காவியங்களில்' அதன் சாயலைக்கூட பதிவு செய்ய இயலவில்லை. தமிழ், தமிழர் எதிர்ப்பு அணி தெளிவாகவே இருந்தது. தமிழ்த் திரையுலகின் பீஷ்மர் கே. பாலச்சந்தர் 'புன்னகை மன்னன்' திரைப்படத்தில் சிங்களப் பெண்ணை நாயகியாக்கி, போராளிகளை வில்லன்களாக்கினார். இதை அவரால் ராஜீவ் மரணத்திற்கு முன்னான காலங்களிலேயே செய்ய முடிந்தது. ஒரு 'தமிழனாக' தனது 'ரோஜா' திரைப்படத்தின் மூலம்



இந்து / இந்திய தேசியத்தை உயர்த்திப் பிடித்த மணிரத்னம். 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' திரைப்படத்தில் போராளிகளின் வாழ்வை, குறிப்பாக ஒரு பெண் போராளியின் அவலத்தை கொச்சைப்படுத்த முனைந்தார். ஏனைய தமிழ்த் திரைப்படப் படைப்பாளிகள் தங்கள் 'காதல் காவியங்களை' தொடர்ந்தபடி இருந்தனர்.

இந்து / இந்திய தேசியத்தில் தமிழ், தமிழர் என்கிற பெருமிதங்கள் அதற்கெதிரான கெக்கலிப்புகளில் மறைந்துவிட, ஒளிரும் நவீன இந்தியா அதன் தேவையை முற்றிலுமாகத் துடைத்துப் போட்டது. அரசியலரங்கில் புதிய வாய்ப்புகள் திராவிடக் கட்சிகளை மத்திய அரசின் ஆட்சிக் கட்டிலில் கொண்டு அமர்த்திய பிறகு அவர்களுக்கும் இந்திய தேசம் ஆதர்சமானது. ஒரு திராவிடக் கட்சியின்(?) தலைமைப் பொறுப்பே அம்மையார் ஜெயலலிதா அவர்களை வந்தடைந்தது. அதன் பின்னணியில் பரசுராம் 'துக்ளக்' சோ. ராமசாமியும், காங்கிரஸ் பேரியக்கத்தின் தமிழ்த்தூண் முன்னாள் குடியரசுத் தலைவர் ஆர். வெங்கட்ராமனும் இருந்தனர். என்பது வெறும் வேடிக்கையன்று. பதிமூன்று ஆண்டுகளாகத் தொடரும் மத்திய அரசு அரியணை சுகம் திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தை தமிழர் விரோதக் கட்சியாகவே மாற்றி விட்டிருந்தது. அக்கட்சி அதன் தொடக்ககால நோக்கங்கள் அனைத்திலிருந்தும் தடம் புரண்டிருந்தது. ஈழத்தின் உச்சக்கட்ட போர்க்காலங்களில் 'அதன் துரோகம்' முழுமை பெற்றது. அன்னை ஜெயலலிதாவை தமிழ் தேசிய வாதியாக்கிக் காட்டிய காட்சிகளும் அரங்கேறின. நேற்று வரை தமிழ் பெருமிதம் பேசியவர்கள் தங்கள் துரோகத்தை மறைக்க உச்ச ஸ்தாயியில் அலறத் துவங்க, ஜெயலலிதா தலைமையிலான புதிய தமிழ் தேசியர்களும் அதே கோஷத்தை இன்னும் வலுவாக ஒலிக்கத் துவங்கினர். தமிழ் வாழ்வு வெளியெங்கும் தமிழ், தமிழர் பெருமிதம் 'பொங்கி' வழிகிறது. இவ்வளவு காலமும் கைநழுவ விட்டுவிட்ட சந்தர்ப்பத்தை இறுகப் பற்றியிருக்கிறது தமிழ்த் திரையுலகு. 'வரலாறு' குறித்த அதீத மோகத்துடன் தொடங்கி இருக்கும் இந்தப் போக்கை இரு திரைப்படங்கள், நேர் எதிர் நிலையில் கையாண்டிருக்கின்றன. ஒன்று முப்பது லட்சம் ரூபாயில் உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் இயக்குனர் செந்தமிழனின் 'பாலை', மற்றொன்று முப்பது கோடி பொருட் செலவில் உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் 'ஏழாம் அறிவு' தமிழனை தூங்கவிடாமல் நச்சரிக்கும் விளம்பர பலத்துடன், 'ஏழாம் அறிவும்,' தமிழ் உணர்வாளர்களின் சிபாரிசுகளுடன் 'பாலை'யும் வளம் வருகின்றன.

தமிழ்நாட்டின் 'அன்னாஹசாரே' 'டி.என்.ஏ. செம்மல்' கள்ளக்குறிச்சி புகழ் ஏ.ஆர். முருகதாசின் 'ஏழாம் அறிவ்'க்கு நிகரான 'தமிழர் பெருமிதம்' இனி தமிழ் வாழ்வின் எந்த நொடியிலும் சாத்தியமில்லை என்றபோதும், 'அண்ணன் கஜினியின்' அனுமதியோடு இரண்டையும் ஒப்பிட்டுப் பேசத் துணிகிறேன். 'ஏழாம் அறிவு' போன்ற திரைப்படமொன்று எந்தவித தீவிரமான எதிர்த் தாக்குதல்களுமின்றி தமிழ் வாழ்வு வெளியில் வெற்றி காண்பதென்பது மிகுந்த கவலையையும், பதற்றத்தையும் அளிக்கிறது. உலகமயமாக்கலை சாத்தியமாக்கியிருக்கும் பொருளாதார தாராளமயமாக்கல், 'வாழ்தலை' வெறும் நுகர்வாக மாற்றி விட்டதன் அவலமே இது என்றால் காமாலைக் கண் என்ற விமர்சனம் அதற்கு எதிர்வினையாகலாம். சட்டம் மற்றும் ஒழுங்கு நிலை நாட்டப்பட வேண்டும் என்ற மத்திய தர வர்க்க மனோபாவம் 'பொதுபுத்தியானதன்' விளைவே இது என்றால் பிழையில்லை. மக்களாட்சியின் அடிப்படையான வயது அந்த அனைவருக்கும் வாக்கு என்ற விதியைச் சகிக்க முடியாமலாகியிருக்கிறது 'இந்து இந்தியா'. சாதி, சமய வாக்கு வங்கிகளின் பலத்தில் ஆட்சி பொறுப்புப் பெற்று விடும் ஊழல் அரசியல்வாதிகளை 'களை' எடுக்க மக்களாட்சியின் மாண்புகளை காவு கொடுக்கத் தயாராகி விட்டது மத்திய தர வர்க்கத்தினதான மனப்போக்கு. அரச பயங்கரவாதங்களுக்கெதிராக எந்தவித ஆட்சேபங்களும் எழுப்பாத இந்த அறவாதிகள், அத்தகைய தருணங்களில்

அதே ஊழல்வாதிகளின் கரங்களை வலுப்படுத்த 'தேசிய கோஷம்' எழுப்புவர். சமூக அநீதிகளுக்கெதிரான ஒரே உபாயம் அரசு இயந்திரத்தின் கடைக்கோடி ஊழியனிலிருந்து, பிரதமர் வரையிலான அனைவரையும் ஊழலிலிருந்து காத்து விடுவதே இதற்காக இவர்கள் உபதேசிக்கும் தண்டனை முறைகளே சனாதனமானது. ஜன் லோக்பாலின் ஆதி அம்சங்களில் ஒன்று ஊழலுக்கு மரண தண்டனை. விஷ்வரூபமெடுத்திருக்கும் ஊழல் பூதங்களின் ஆதிகர்த்தர்களான பன்னாட்டு நிறுவனங்களின் நிதியுதவியோடு, ஊழலுக்கெதிரான போர் நடத்தப்படுகிறது. லஞ்சப் பணத்தை கணக்கில் வைக்க முடியாத பன்னாட்டு நிறுவனங்களின் தவிப்பே, ஊழலுக்கெதிரான இயக்கங்களுக்கான அவர்களது ஆதரவு. பன்னாட்டு மற்றும் பெரும் முதலீட்டு நிறுவனங்களின் செயல்பாட்டு முறையை விரிவாகப் பார்த்தால் இது புரியும். முதலீட்டியத்தியத்தின் மாபெரும் வெற்றியே அரசும், நிறுவனங்களும் நூறு சதவீத இசைவில் செயல்படுவதே. பெரும் நிறுவனங்கள் கணக்குப் புத்தகங்களுக்கு வெளியே செயல்பட இயலாது. தான் ஒருமுறைகூட பார்த்திராத எத்தனையோ நிறுவனங்களை தங்களது தலைமையிடத்திலிருந்தே நடத்தும் முதலாளிகளுக்கு, போர்டு நிறுவனத்தின் வாசலில் நிற்கும் போக்குவரத்து போலிஸ்காரனுக்கு கணக்கில் வராத பணத்தை கொடுக்க முடியாது. பெற்ற பணத்துக்கு போலிஸ்காரனாலும் பில் தர முடியாது. இதுதான் சிக்கல். போர்டு நிறுவனம் விரும்புவது இந்தியாவில் புராஜெக்ட் நடத்தவதற்கான திட்டத்திலேயே 'ஊழல் பணமும்', சேவை பணமாக கணக்குக் காட்டப்பட்டு ஒரே முறையில் ஒரே நபரிடம் வழங்கப்பட்டுவிட வேண்டும். அதுவும் அது இந்தியாவின், தமிழ்நாட்டின் உயர்ந்த அதிகாரம் கொண்ட நபருடன் மட்டுமானதாக இருக்க வேண்டும். ஐக்கிய அமெரிக்கக் குடியரசு இருபது அமெரிக்க நிறுவனங்களின் நலனைக் கருத்தில் கொண்டே செயல்படுகிறது என்று சொல்லப்படுவதுபோல், இந்தியாவும் இருபது நிறுவனங்களின் பொறுப்பில்(?) விடப்படும் நாளே. இந்தியா வல்லரசாகும் நாள் அன்று இந்தியா உலகின் மிகப்பெரிய பொருளாதார சக்தியாகத் திகழும் (!) இந்து இந்தியா ஒளிரும். இந்தக் கனவு இந்திய மத்திய தர வர்க்கத்தின் ஆதர்சம். இதை ஒட்டு மொத்த சமூகத்தின் கனவாக மாற்றும் முயற்சிகள் ஓரளவுக்கு வெற்றி பெற்று விட்டன. சமூக நீதி என்ற சொல்லாடலும், அதன் பயன் விளைவான இட ஒதுக்கீடும் 'ஒளிரும் இந்தியா'விற்கு எதிரானவை. இட ஒதுக்கீடுகள் 'திறமை'களை அழித்து இந்தியாவை கற்காலத்துக்கு இட்டுச் சென்று விடும். திறமையை தங்களது டி.என்.ஏ வழியாக சுமப்பவர்கள் இந்த தேசத்தில் வாய்ப்பு மறுக்கப்பட்டு வெளிநாடுகளுக்குத் துரத்தப்படுவார்கள். அவர்கள் ஐரோப்பிய, அமெரிக்க பிரதேசங்களின் 'கொடும் வெயிலில்' ஒட்டகம் மேய்த்துக் கொண்டிருப்பார்கள். நாசாவின் இரும்புச் சட்டகங்களுக்குப் பின் சிறைப்பட்டிருப்பார்கள். இந்த 'மனோபாவம்' பொதுபுத்தியானதன் விளைவே ஏ.ஆர். முருகதாசின் 'ஏழாம் அறிவு' பெற்றிருக்கும் வெற்றி. அன்னா ஹசாரே ஆதரவு நிகழ்வொன்றை தமிழ்த்திரையுலகம் 'கொண்டாடிய போது ஏ.ஆர். முருகதாஸ் முன்னணி வகித்தது சந்தர்ப்பவசமானதில்லை. நடிகர் விஜய்க்கும், ஏ.ஆர். முருகதாசுக்கும் யாராவது ஊழல் மற்றும் கறுப்புப் பணம் என்றால் என்னவென்று சொல்லித்தந்தால் நலம். ஆனாலும் அவர்கள் தங்கள் செயலுக்காக வெட்கப்பட்டு விடுவார்கள் என்று ஒரு போதும் கருதமுடியாது.

'ஏழாம் அறிவு' திரைப்படத்தின் போதி தர்மர் டாக்குமெண்டரி பகுதி முடிந்து கதை சென்னையை வந்தடையும் முதல் காட்சியின் பதிவில் தேனாம்பேட்டை பாண்டிபஜார் சாலையில் நிர்மாணிக்கப்பட்டிருக்கும், மொழி வாரி மாநில போராட்ட காலங்களில் தீவிரமாக செயல்பட்ட, தமிழரசுக் கட்சியின் நிறுவனத் தலைவர் திரு. மா. பொ. சிவஞான கிராமணியார் அவர்களின் திருவுருவச் சிலை பதிவாகி இருக்கும். அது ஏ.ஆர். முருகதாஸ் அறியாமல் செய்த பிழையாகவே கருத வேண்டியுள்ளது. அவருக்கும் மா.பொ.சி.க்குமான தொடர்பொன்று இருந்தபோதும், அதை உணர்ந்தவராகவோ அல்லது அறிந்தவராகவோ தெரியவில்லை. இல்லையென்றால் மா.பொ.சி. தன் வாழ்நாள் முழுதும் தீவிரமாக ஆதரித்து வந்த இட ஒதுக்கீடு கொள்கைக்கு எதிராகக் குரல் கொடுத்திருக்க முடியாது. சாதி அடையாளம் கருதி மட்டும் அதைச் செய்திருந்தால் அது அந்த மாபெரும் தலைவருக்குச் செய்யப்பட்ட அவமரியாதையே. 'ஏழாம் அறிவு' திரைப்படத்தை முதல் நாள் முதல் காட்சி பார்த்துவிட்டு அரங்கைவிட்டு வெளியேறும்போது ஒரு கொந்தளிப்பான மனநிலைக்கு ஆட்பட்டிருந்தேன். தன் திரைப்படத்தைப் பார்க்கும் ஒவ்வொரு தமிழனும் தான் தமிழனாகப் பிறந்ததற்காக பெருமிதம் கொள்வான் என்ற ஏ.ஆர். முருகதாசின் பிரகடனம் என் காதுகளில் ஊற்றப்பட்ட காய்ச்சிய ஈயமாய்ச் சுட்டது. நானும், ஏ.ஆர். முருகதாசும் தமிழர்கள் தான் என்பதில் கடும் வேதனை கொண்டேன். உடனடியான விமர்சனம் ஒன்று எழுதியிருந்தால், இந்த நேரம், ஏ.ஆர். முருகதாசின் மானநஷ்ட வழக்கிற்கு ஆளாகி இருப்பேன். கோடிகளில் நஷ்ட ஈடு கொடுப்பதைத் தவிர்க்கவே சற்று ஆசுவாசப்படுத்திக் கொண்டேன்.

கலைச் செயல்பாட்டின் சுதந்திரம் குறித்து புரிதல் எனக்கு உண்டென்ற போதும், அந்தக் கலைப் படைப்பு(?) முன் வைக்கும் வன்முறையான கருத்துக்கள் கடுமையாக எதிர்கொள்ளப்படுதல் வேண்டும் என்பதையும் நான் நம்புகிறேன். பொருளாதார தாராளமயமாக்கலின் விளைவான தனியார்மயம், அரசு வேலை வாய்ப்பு என்பதை வெகுவாகக் குறைத்துவிட்டது. வேலை வாய்ப்பு வழங்குதல் என்ற தங்களது கடமையை அரசுகள் கைவிட்டு விட்டன. அதைவிட அரசு வேலை என்பதும், நவீன தொழில் நுட்பக் கல்வி பெற்றவர்களுக்கு ஆர்வமூட்டுவதாக இல்லை. எனவே இட ஒதுக்கீட்டின் வழியான வேலை வாய்ப்பு என்பது மிக மிகக் குறைவான சதவீதத்திலே தான் நடக்கிறது. ஆனாலும் அரசு வேலை வாய்ப்புக்காக ஐம்பது வயது கடந்தவர்கள் பள்ளிக் கல்வி மற்றும் கல்லூரிக் கல்வி ஆசிரியர் தேர்வுக்காக பெறுவாரியாக வந்திருந்ததை காண நேர்ந்தது. எவ்வளவு அவலமான சூழலில், குறைவான வருவாய்க்காக தனியார் கல்வி நிறுவனங்களில் பணிபுரிந்திருப்பர் என்பது தெளிவானது. மத்திய, மாநில அரசுகள் செயல்படுத்தும் வேலை வாய்ப்பு இட ஒதுக்கீடுகள் வெகு சிக்கலானவை. தலைமைப் பொறுப்பிலுள்ள 'சாணக்கியர்'களின் சாதுர்யங்களில் சிதைந்து போனவை. அவற்றைப் பற்றிய விபரங்கள் இந்தக் கட்டுரையின் வரையறைக்குள் வராது என்பதால் தவிர்க்கிறேன். வேலை வாய்ப்பில் இட ஒதுக்கீடு சொற்பம் என்றால் மிச்சமாய் இருப்பது கல்வி ஒதுக்கீடு மட்டுமே. இட ஒதுக்கீட்டின் சொர்க்க பூமி என்பதாக இந்திய

துணைக் கண்டம் சுருதும் தமிழ் நாட்டின் பழங்குடியினர், தாழ்த்தப்பட்டோர், மிகவும் பிற்படுத்தப்பட்டோர் பிற்படுத்தப்பட்டோர் என இட ஒதுக்கீட்டு வாய்ப்பு வெறும் மக்கள் தொகையின் சதவீதம் என்னவென்று முருகதாசுக்குத் தெரியுமா, தெரிந்து கொள்ளுங்கள் முருகதாஸ் அவர்களே. தொண்ணூற்று ஆறு விழுக்காடு (96%). வருமான அடிப்படையிலான (Creamy Layer) உயர் பிரிவுகள் உட்பட அனைத்து சதவீதத்தினரும் இட ஒதுக்கீடு வாய்ப்புள்ளவர்களே. இப்போது சொல்லுங்கள். வாய்ப்பு மறுக்கப்பட்டு வெளிநாட்டுக்கு ஓடிப்போன 'அறிவாளிகள்' 'அந்த' நாலு சதவீதம் தானே. அப்படியானால் நம் நாடு முன்னேற முடியாமல் போனது அந்த நாலு சதவீதம் பேருக்குச் செய்த துரோகத்தினால்தானே. தங்கள் டி.என்.ஏ.வில் 'திறமை'யைச் சுமந்தவர்களும் அந்த நாலு சதவீதம் தானே. ஏனைய இட ஒதுக்கீடு வாய்ப்புள்ள தொண்ணூற்று ஆறு சதவீதத்தினரின் டி.என்.ஏ. எதைச் சுமக்கிறது முருகதாஸ். உங்களுக்கு 'பனை ஏறும்' திறனும், எனக்கு 'கன்னக்கோல்' போடும் திறனும்தானே மிஞ்சும். அப்படித்தானே.

அறிவும், திறமையும் பரம்பரை, பரம்பரையாக வருகிறது என்பது சனாதனமான சாதிய நம்பிக்கை. சாதிய சமூகத்தின் இந்த கேடு கெட்ட சிந்தனையை டிஎன்.ஏ.வின் பங்களிப்பாக எந்த அறிவியல் ஆய்வு சொன்னது. மரபணுக்கள், உறுதி செய்வது தந்தை வழி உறவை மட்டுமே. அதன்கூறுகளில் தாயின் 'Y' குரோமோசோமின் அடையாளமே இல்லை என்கிறது அறிவியல். மரபணு குறித்த அறிவியல் இன்னும் முற்றுப் பெற்றுவிட்டதாகத் தெரியவில்லை. தந்தை வழி அடையாளங்களையும், அதன் வழி பெறப்படும் நோய்க்கூறுகளும் மட்டுமே இதுவரை மரபணு ஆய்வுகள் முன்நிறுத்தி இருக்கின்றன. சாதிய அடையாளத்தையும், அதன் அடிப்படையிலான 'திறமையையும்' மரபணுவில் கண்டடைந்தவர் முருகதாஸ் மட்டுமே. திறமைகள் டி.என்.ஏ. வழி கடத்தப்படுபவையானால், வாழ்வுப் பெருவெளியில் வந்தடைந்தபடியிருக்கும் 'அறிவுகள்' பயனற்றவைதானே. நல்ல கவிதைகளையும், காவியங்களையும் பெற காளிதாசன் அல்லது கம்பனின் டி.என்.ஏ.வைச் சுமப்பவர்களை தேடியலைய வேண்டியதுதான். 'ஆற்றல்' கடத்தப்படும் அடிப்படை புரிதல் இன்மையே இப்படியான 'அறிவாளி'த்தனமான சிந்தனைகளுக்கு இட்டுச் செல்லும். போதி தர்மன் விவகாரத்தில்கூட தனது 'ஆற்றலை' அவனொன்றும் 'விந்தணு' மூலம் சீன பிரதேசத்தில் பரப்பிவிட்டதாகத் தெரியவில்லை. அவன் ஆற்றலை கற்பித்தான். தனது திறமையை அறிவாக கடத்தினான். அவனது டி.என்.ஏ.வுக்கு தொடர்பற்றவர்களுக்கு தனது ஆற்றலையும் அறிவையும் கடத்தினான். திரைப்படத்தின் கதையே அப்படியிருக்க எதற்காக இந்த டி.என்.ஏ. மாய்மாலம். அதுவும் இன்றும் பிற்படுத்தப்பட்டோருக்கான இருபத்து ஏழு சதவீத ஒதுக்கீட்டை வழங்க மறுத்துவிடும். உயர் ஆய்வு நிறுனமான ஐஐடியில் ஏன் இட ஒதுக்கீட்டுக்கு எதிரான முழக்கம். இட ஒதுக்கீடற்று செயல்பட்ட 'மெட்ராஸ் ஐ.ஐ.டி.யின் அறிவுச் செல்வங்கள் எங்கே சேகாரம் ஆகியிருக்கிறது தெரியமா. ஐ.ஐ.டி. போன்ற உயர் ஆய்வு கல்விக்கூடங்களில் அரசின் நிதிய உதவியில் கற்றவர்களில் எத்தனை விழுக்காடு இங்கிருக்கிறார்கள். அந்நிய தேசங்களில் குடியுரிமை பெற்று உங்கள் 'புண்ணிய பூமியை' மறந்து விட்டவர்கள் அவர்கள். அதற்கான அவர்களின் வாதம் விபரீதமானது. அவர்களுக்கு கல்வி கற்பித்த கல்விக்கூடங்களும், ஆசிரியர்களும் இங்கிருக்க இவர்களுக்கான ஆய்வு வாய்ப்புகள் இந்திய மண்ணில் இல்லையாம். அதனால் வாய்ப்புகள் தேடி 'வளமான' பூமியை நோக்கிச் சென்றுவிட்டனராம். இது அவர்களின் பூர்வீக குணம் என்பதுதானே சரி. ஆம், மேய்ச்சல் நிலங்களை நோக்கி ஆவுகளை நடத்திச் சென்ற அல்லது வந்த மூதாதையர்களின் வாரிசுகள் தானே அவர்கள். எந்த மண்ணிலும் வேர் பிடிக்காத நீர்த் தாவரங்கள் போன்றவர்கள் அவர்கள். மண்ணுக்காக உயிரைப் பலிகொடுக்கும் இனத்தின் குணம் அவர்கள் அறியாதது. தகுதியான வாய்ப்புகளில்லை என்று கலிபோர்னியாவிலும், லாஸ் ஏஞ்சல்சிலும் தஞ்சம் புகுத்திருப்பவர்கள் சார்பாக இடஒதுக்கீட்டை காரணம் சொல்லும் நீங்கள். அரேபிய பாலைவனத்தில் ஒட்டகம் மேய்ப்பவர்களுக்கும், அரபு ஷேக்குகளின் கழிவறையைக் கழுவிக் கொண்டிருப்பவர்களுக்கும் என்ன காரணத்தைச் சொல்லப் போகிறீர்கள். அதற்கும் முன்னால் உலகின் பல்வேறு மூலைகளுக்கு அடிமைகளாக இட்டுச் செல்லப்பட்டு, இன்றளவும் மொழியை இழந்து, நாடற்றவர்களாய் அவலப்படுவோருக்கு என்ன காரணத்தை உபதேசிக்கப் போகிறீர்கள். நிற்க.

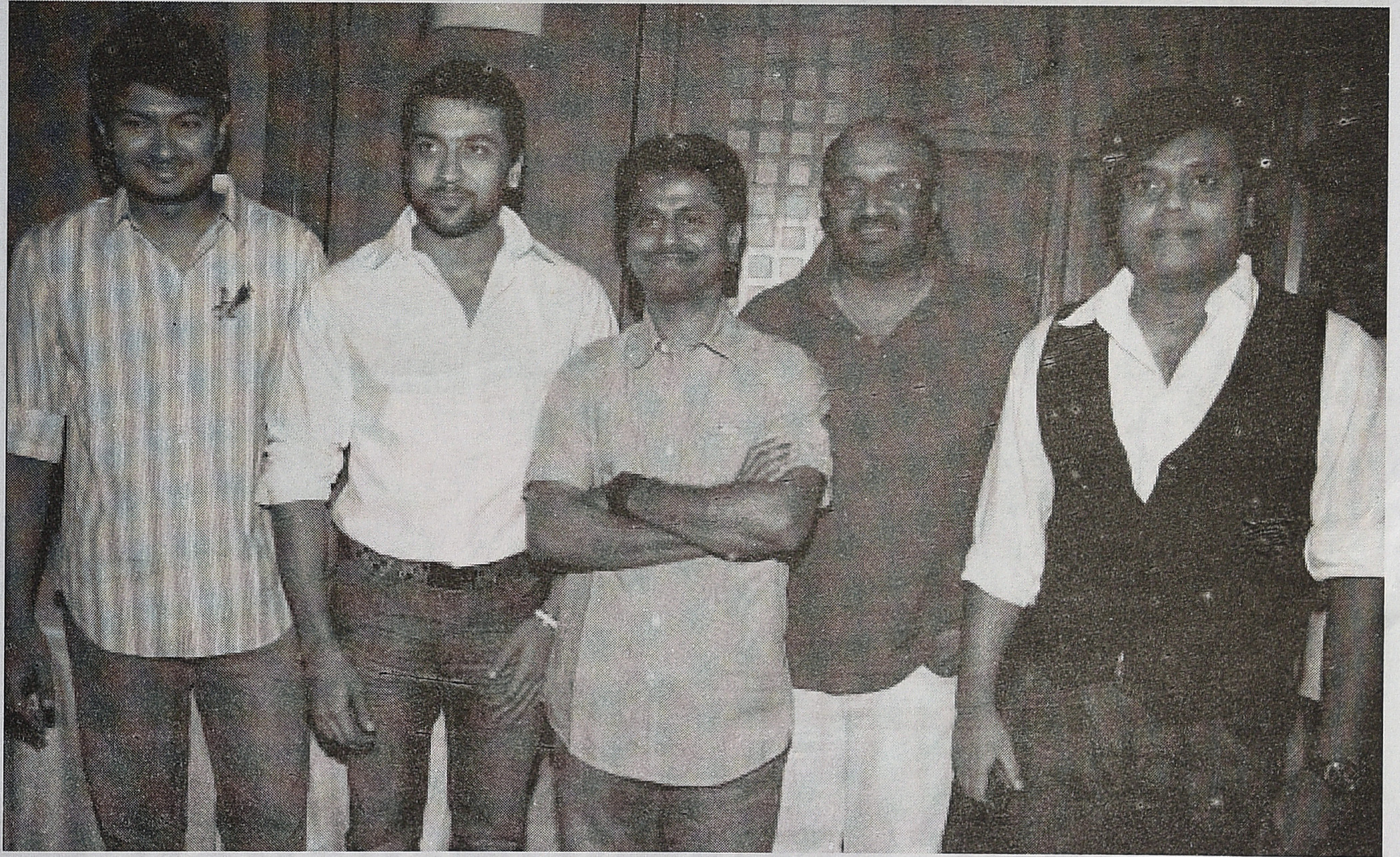
போதி தர்மன் தமிழனாக இருந்துவிட்டுப் போவதில் நமக்கொன்றும் ஆட்சேபமில்லை. இந்த தமிழ் நிலப்பகுதியில் வாழ்ந்த, வாழும் அனைத்து மக்கள் திரளையும் 'தமிழர்' அடையாளம் என்றைக்கும் மனமுவந்து ஏற்றுக் கொள்ளும். 'அவர்களின்' ஆழ்மனம் அதற்கெதிராக ஆர்ப்பரிக்குமானால் அதற்கு தமிழுணர்வு பொறுப்பல்ல. சமஸ்கிருதம் தனது தாய்மொழி என்ற கற்பனைப் பெருமிதத்தில் வாழத் துணிவோர்க்கு வாழ்த்துக்களை மட்டுமே நம்மால் வழங்க முடியும். இனி கதைக்குத் திரும்பலாம். தமிழன் ஏன் போதி தர்மனை கொண்டாட வேண்டும். தொல்காப்பியனை, வள்ளுவனை, கனியன் பூங்குன்றனை, அவ்வைகளைக் கொண்டாடுவேன் அவர்கள் எனது மொழிக்கு வழங்கிய அரிய கொடைகளுக்காக. கம்பனும், இளங்கோவும், வீரமாமுனிவரும், கால்டுவெல்லும், தெ நொபிலியும் கொண்டாடப்பட வேண்டியவர்களே. ரோமபுரிப் பாதிரி தமிழுக்கு செய்த தொண்டைத்தானே தமிழன் கொண்டாட வேண்டும். போதி தர்மனை சீனர்கள் கொண்டாடுவதுதானே முறை. அவன் அவர்களுக்கானவன். உங்கள் வாதப்படியே பார்த்தாலும், இந்த மண்ணில் உச்சம் பெற்றிருந்த வர்மக்கலையையும், மூலிகை மருத்துவத்தையும் சீனர்களுக்கு கொடையாக வழங்கியவன் அவ்வளவுதானே.

தமிழ்நாட்டின் சாதிச் சங்கங்கள் ஒன்றுவிடாமல், அனைத்தும் தங்களது 'பூர்வீகத்தை' தமிழ் மண்ணை ஆண்ட ஏதாவது ஒரு அரசனின் அடையாளத்தில் ஒப்புக் கொடுப்பது போன்றது தானே இது. அந்த அரச பாரம்பர்யம் குறித்த பெருமிதங்கள் எவ்வளவு உள்ளீடற்றதோ, அதே போன்றதுதான் போதி தர்மன் பெருமிதமும். நோபல் பரிசு பெறும் 'அமெரிக்கர்களை', இந்தியாவின் 'முன்னாள் குடிமகன்' என்று கொண்டாடுவது போன்றதுதான் இது.

திரைப்படம் பெருமிதம் கொள்ளும் இரண்டு காட்சிகளும் முற்றிலும் அபத்தமானவை. தமிழைக் குரங்குடன் ஒப்பிடுபவனை தனது நளினமான மேட்டுக்குடி மொழியில் 'இன்னொரு தடவை குரங்குன்னு சொன்ன

உன் மூஞ்சியிலயே குத்திருவேன்' எனும் பெண்தான் அதே மூச்சில் Reservation (இட ஒதுக்கீடு) Recomendation (சிபாரிசு) (Corruption) (ஊழல் / லஞ்சம்) தான்இந்த தேசத்தை நாசமாக்கிவிட்டது என்கிறாள். அவளின் தமிழுணர்வு 'அந்த நாலு' சதவீதத்தின் உணர்வுதானே. அப்படியானால் அந்தத் தமிழுக்கு மேல்சாதி அடையாளம் உண்டல்லவா. ஒரு தலித் ஆய்வரங்கு மேடையில் கேட்டது நினைவுக்கு வருகிறது. 'தலித்துகள் மட்டுமே தமிழர்களாக மட்டும் இருக்கிறார்கள். மற்ற தமிழர்கள் சாதித் தமிழர்களாகவே இருக்கிறார்கள்' என்பதே அது. மிகச் சரியான வாதமாகவே படுகிறது.

தமிழுணர்வையும், சமூக நீதி எதிர்ப்பையும் எப்படி ஒன்றிணைப்பது. இது மாபெரும் அநீதியில்லையா. இந்த விதமான தமிழுணர்வு அந்த சீனாக்காரன் திரைப்படத்தில் நாய்க்கு போடும் 'வைரஸ் ஊசி' போன்றது தானே. ஈழம் வீழ்ந்ததை கையாளாகத் தனத்துடன் கைகட்டி வாய் பொத்தி நின்று தனது பதவியையும், குடும்பத்தையும் காத்துக் கொண்ட 'தமிழினத் தலைவரின்' பேரன் தயாரித்த திரைப்படத்தில் வேறென்ன இருந்துவிட முடியும். தான் கற்றுக் கொண்ட, போதித்த எந்தக் கருத்தியலையும் தன்குடும்பத்தின் வரையறைக்குள் கலைஞர் ஒருபோதும் அனுமதித்ததில்லை என்பதற்கு இதைவிட என்ன சான்று வேண்டும். 'சும்மா' இருந்தவரின் மனத்தில் 'ஒன்பது நாடுகள் சேர்ந்து ஒருத்தரை அழித்ததற்குப் பெயர் தோல்வியில்லை' என்று முழங்கி விட்டால் கழுவாய் கிட்டி விடுமா. 'ஏழாம் அறிவு' திரைப்படம் தமிழுக்கும், தமிழனுக்கும் பெருமிதம் சேர்க்கும் என்பது முற்றிலும் பொய். அது தமிழனின் அவமானச் சின்னமே. இன, மொழி விரோதிகள் கூட வாக்கு வங்கிக்காக 'ஈழம் மலரும்' என்று உதட்டசைவு செய்துவிட்ட பிறகு, இந்த மண்ணில் இன உணர்வை, மொழி உணர்வை எப்படி வகை பிரிப்பது. காலம்தான் பதில் சொல்ல முடியும்.



முப்பது கோடி பொருட் செலவில் 'ஏழாம் அறிவு' தமிழ்ப் பெருமிதம் பேசியதென்றால், அதற்கு எதிர்நிலையில் முப்பதே லட்சம் செலவில் அதையே முயன்றிருக்கிறார் இயக்குனர் செந்தமிழன். தமிழ்ப் பெருமிதம் போணியாகும் காலம் இது என்பதைப் புரிந்து கொண்டு விட்டது போலிருக்கிறது கோடம்பாக்கம். 'பாலை' திரைப்படம் பெற்றிருக்கும் ஊடக வெளிச்சம் ஒரு கலவையான மன உணர்வை ஏற்படுத்துகிறது. ஊடகங்களின் யுகமான இந்த நாட்கள் தீவிர கவனத்திற்குரியவை. நேரடியான விளம்பரச் செலவின்றி, செய்தியாகவே 'பாலை' உலா வருவது காட்சி ஊடகவியலாளர்களின் கருணைக் கொடை. பாலு மகேந்திரா உள்ளிட்ட வெகு மக்கள் பலரின் சிபாரிசைப் பெற்றிருக்கிறது பாலை. எந்த வகையிலும் நியாயப்படுத்த முடியாத அதீதமான பொருள் முதலீடுகளில் உருவாகும் திரைப்படங்களுக்கு மத்தியில் இப்படி ஒரு திரைப்படம் வெளி வந்திருப்பது ஓரளவில் மகிழ்ச்சியளிக்கிறது. முல்லை நிலத்தின் ஆய்க்குடியில் செம்மாந்து (இரண்டாயிரத்து முந்நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்) வாழந்திருந்த 'நம் மூதாதையரை', 'வந்தேறிகள்' பாலைக்கு விரட்டி விடுகின்றனர். பாலையின் உக்கிரத்தை எதிர்கொள்ள இயலாமல் தவிக்கின்றனர் நம்மவர்கள். வேறு வழியின்றி பிள்ளைகளின் பட்டினிச் சாவைத் தவிர்க்க 'ஆநிரைகளைக் கவர்ந்து ஆறலைக் கள்வர்களாகவும், பாலை மறவர்களாகவும் (?) வாழ்கின்றனர். காலம் கனிந்து மாரி பெய்து சிறிது வளம் வந்தபோதும் ஆய்க்குடியை மீட்க வேண்டிய தாபம் தொடர்கிறது. முதுவனின்

நீங்காத ஏக்கமாய் முதுவனின் மனப்போக்கை ஒத்தவர்கள் வளனும், அகியும், அந்தியும் ஆனால் 'தலைவர்' பாலை வாழ்வை தொடர்வதில் ஆர்வமாய் இருக்கிறார். இவர்கள் அனைவரது வரலாற்றையும் எழுதுகிறாள் காயாம்பு எனும் இளம்பெண். அவளது ஒலை சுவடிகளே வரலாற்று ஆவணங்கள். இரண்டாயிரத்து முந்நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே நெய்த ஆடைகளை உடுத்தியிருந்தனர் நம்மவர்கள். காயாம்பு வளனை விரும்பி 'உடன்போக்கு' (மணம் புரிதல்) கொள்கிறாள். வளனும் நண்பர்களும் நடத்தும் ஒரு வணிகச் சாத்துக் கொள்ளையில் வணிகன் இறந்துவிட, ஆய்க்குடி 'வந்தேறிகளின்' கோபத்திற்கு ஆளாகின்றனர். தலைவரின் சமாதான நடவடிக்கை மரணமும், தோல்வியுமாக முடிந்துவிட, முதுவனின் திட்டப்படி 'சூதாக' ஒரு எளிய போரை நிகழ்த்தி

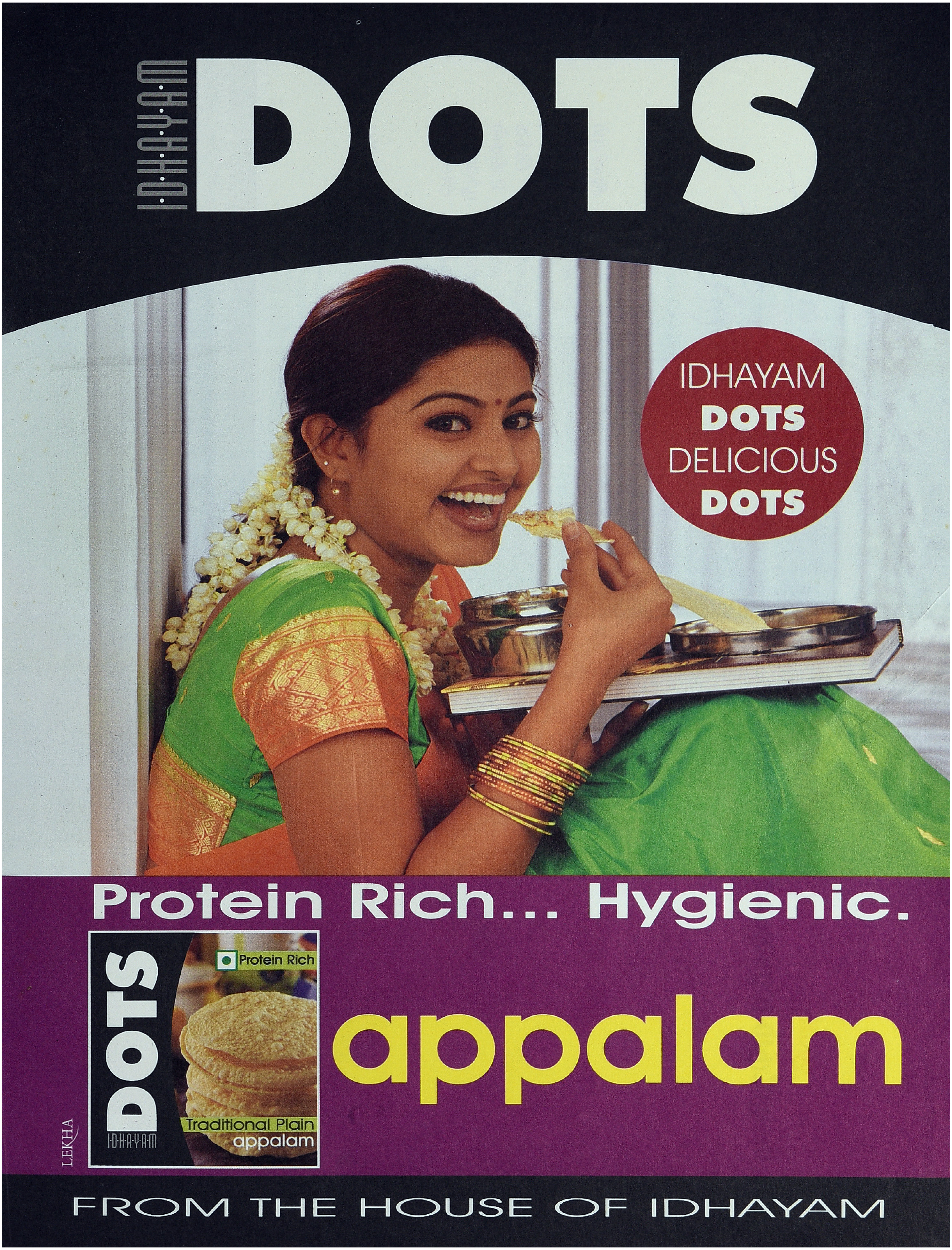
ஆய்க்குடியையும், முல்லையையும் மீட்கின்றனர். பாலை மக்கள், 'புலி'களான நம்மவர்கள், சிங்கங்களான' வந்தேறிகளை வென்று விடுகின்றனர். ஆனாலும் ஏராளமானவர்களின் இன்னுயிர் பறி போகிறது.

ஒரு நீர்க்கிடங்கில் நடக்கும் போரில் தலைவர் வீர மரணம் எய்தி விடுகிறார். கதை சொல்லி கதையை முடிக்கிறாள்.

'பாலை' திரைப்படத்தைக் கண்டபோது ஒரு கைவிடப்பட்ட மனநிலை உருவானது. இன எதிரிகளும், துரோகிகளும் அவ்வளவு பிரமாண்டமாக 'வாழ' நமது வரலாறு இவ்வளவு எளிமையாகிவிட்டதே என்ற வலி தொடர்கிறது. முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை, முதுவன், வளன், காயாம்பு, அகி, ஆதிமந்தி, அத்தி என்ற பெயர்ச்சொல் அளவில் மட்டுமே இந்தத் திரைப்படத்திற்காக ஆய்வு நடந்திருக்கிறது. திரைப்படம் எளிமையாக இருப்பதில் தவறில்லை. அது எளிய பிழையாக இருந்துவிடக்கூடாது. படப்பிடிப்பு நடத்துவதற்கு தகுதியான இடங்களைத் தேர்வு செய்வதில் காட்டியிருக்கும் அக்கறையை கதைக்கருவுக்கான ஆய்விலும் தேடியிருக்கலாம். பொருட் செலவு குறைவு என்பதால் பாத்திரங்களும் வெகு சொற்பமாய் இருப்பது அபத்தமே. ஒரு பழங்குடி சமூகத்தின் கூட்டமாக வாழ்தல் என்ற அடிப்படையே தகர்ந்து விட்டிருக்கிறது. நடிகர்களின் உடல்மொழியும், நடன அசைவுகளும் முற்றிலும் அபத்தமானதாக இருந்திருக்க வேண்டியதில்லை. 'முள்ளி வாய்க்கால்' வர பயணம் செய்யும் உருவகக் கதை என்ற அளவில் இதை அணுகுவது மட்டுமே 'பாலை'க்கு ஆதரவான செயலாக இருக்க முடியும். இயக்குனர் செந்தமிழன் உருவகப் படங்களின் வடிவ மாதிரியை தேர்ந்திருந்தால் இந்தக் கேள்விகளைத் தவிர்த்திருக்கலாம். குறைந்த பட்சம் உடனடியான மாதிரியாக கொள்ளத்தக்க நவீன நாடகங்களின் பாணியையாவது பின்பற்றியிருக்கலாம்.

வரலாற்று சினிமா எடுக்கும் உத்வேகம் ஊற்றெடுத்துள்ள தமிழ் திரையுலகில் இன்னும் சில தமிழ்ப் பெருமிதப் படங்கள் வருவதற்கான வாய்ப்பை உருவாக்கி இருக்கின்றன. 'ஏழாம் அறிவு'ம் 'பாலை'யும். எந்தவித பெருமிதங்களிலும் மயங்கிச் சாயாமல் 'இன்றில்' கவனம் கொள்ளும் தமிழுணர்வே உடனடித் தேவை.

owned & Published By : K.S. Raja Mahendran, (Kayal Kavin Publications), 16/25, Ramaniyam Ananda Kudir, IInd Sea ward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai - 600 041
Ph : 044 24490349, Printed By : G.S.Kannan -at- Yessar Offset Printers, 369/1, Virudhunagar Road, Thiruthangal, Sivakasi - 626 123.
Editor: V.M.S.Subagunarajan


IDHAYAM
DOTS
IDHAYAM
DOTS
DELICIOUS
DOTS
Protein Rich... Hygienic.
DOTS
IDHAYAM
Protein Rich
Traditional Plain
appalam
appalam
LEKHA
FROM THE HOUSE OF IDHAYAM

www.bloomchennai.com

இனி ஒவ்வொரு குடும்பத்திலும்
மலரட்டும் மழலைச் செல்வம்...

bloom
கருத்தரிப்பு
மையம்

குழந்தையில்லையே என்ற கவலை இனியும் வேண்டாம். இன்றே ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையத்திற்கு வாருங்கள். உலகத்தரமிக்க செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவத் தொழில்நுட்பத்துடன் கூடிய இந்த மையத்தின் வல்லுநர்களாகிய நாங்கள் உங்கள் குறையை அக்கறையுடன், அறிவியல் பூர்வமாக ஆராய்ந்து அதற்குரிய சிகிச்சையை அளிக்க காத்திருக்கிறோம்.

உங்கள் குடும்பத்தின் குதூகலம் இனி வெகு தூரத்தில் இல்லை!

pumpkinideas.in

செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவ சிகிச்சைகள்
IUI | IVF | ICSI | Semen Banking | Surrogacy
Embryo/Oocyte Freezing | Sperm Donation

ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையம்
கே.எம். சிறப்பு மருத்துவமனையின் ஓர் அங்கம்
453/454, ஆர்.கே.சண்முகம் சாலை
கே.கே.நகர், சென்னை - 600 078
தொலைபேசி: 4353 0444 / 555 / 666 / 777 / 888